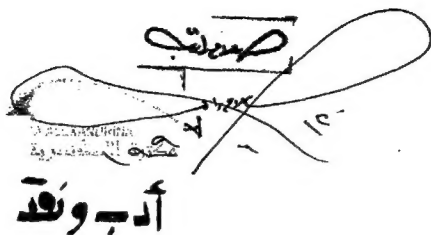


- ★ كرواتيا: هذه اللحظة الرهيبة
- ★ تراث حسن حنفى وتجديده وتكفيره
- ★ البساطى وفخ التواصل الجميل
- ★ محمد عمارة بين الماركسية والإسلام
- ★ يوسف شاهين كمان وكمان
- ★ بريخت فى المسرح المصرى الحديث



مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية
يصدرها حزب التجمع الوطني
التقدمي الموحد/ يونيو ١٩٩٧

رئيس مجلس الإدارة : لطفى واكد
رئيس التحرير : فريدة النقاش
مدير التحرير: حلمي سالم

مجلس التحرير: إبراهيم أصلان/ صلاح
السروى/ طلعت الشايب/ غادة نبيل
/ كمال رمزي / ماجد يوسف

المستشارون د. الطاهر مكي/ د.
أمينة رشيد/ صلاح عيسى/ د. عبد
العزيز أنيس/ ملك عبد العزيز

شارك في هيئة المستشارين ومجلس
التحرير الراحلون: د. لطيفة الزيات/ د.
عبد المحسن طه بدر/ محمد روميث

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف: محيى
الدين اللبـاد
لوحة الغلاف : "الفنان : أحمد فؤاد سليم
اللوحات الداخلية: محمود
بقشيش (عن سلسلة : نقوش)

الإخراج الفنى: سهام العقاد

أعمال الصف والتوضيب: مؤسسة الأهالى
عزة عز الدين - منى عبد
الراضى - مجدى سمير - خالد عراقى

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣
شارع عبد الخالق ثروت
القاهرة/ ت ٣٩٢٢٣.٦
فاكس : ٣٩٠٠٤١٢

الاشتراكات: (لمدة عام ٢٤ جنيها/ البلاد
العربية ٣٠ دولار للفرد / ٦٠ دولارا
للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار،
باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد.

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد
لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات

- أول الكتابة المحررة ٥
- التفسير الماركسي للإسلام عند عماره د. محمود إسماعيل ٩
- الحنين إلي مروة محمود أمين العالم ٣٢
- تراث حسن حنفي وتجديده وتكفيره د. على مبروك ٢٩
- حول جهل المترجمين د. ماهر شفيق فريد ٤٠
- وسهروا للأبد / شعر مدحت منير ٦٤

الديوان الصغير

- هذه اللحظة الرهيبة (شعر من كرواتيا) ترجمة وتقديم... رفعت سلام ٤٩
- عام علي رحيل حبيبي... فريدة النقاش، نجيب محفوظ، يوسف القعيد، محمود أمين العالم ٦٥
- فويتسك/ الحب موتا والموت حيا / مسرح نورا أمين ٦٩
- ليلي وسؤال الحرية في "الباب المفتوح" فيحاء عبد الهادي ٧٥
- قراءة في "ساعة مغرب" للبساطي / فخر التواصل د. سيد محمد السيد قطب ٨٠
- بريشت في المسرح المصري الحديث علاء عبد الهادي ٨٩
- قصيدة أشرف الصباغ السرمدية زينب العسال ١٠٨
- خشب ونحاس بمسئولية سمية رمضان عاطف سليمان ١١٢
- نبض الشارع الثقافي إعداد: مصطفى عباده ١١٤
- فانتازيا الرجولة / شعر محمود خير الله ١٢٨
- قصائد امرأة بلدية (في شعر سعدية مفرح) زهور تراك الشمرى ١٣١
- الشاعر/ شعر سعدية مفرح ١٤١
- سينما اليهود / دموع وخناجر ابتسام كامل ١٤٣
- خيط إبرة / قصة أشرف نصر ١٥٤
- لست للرجال الأحياء قصة منى حلمي ١٥٦
- * كلام مثقفين صلاح عيسى ١٦٠



أول الكتابة

والقتلة، تلك «المخلوقات البدائية من قبل التاريخ التي تتصافح بالسكاكين...» على حد تعبير الشاعر «رفعت سلام»، الذي ترجم مجموعة القصائد وقدم لها كخطوة أولى في الطريق «لاكتشاف شعرية جديدة لا ندرى عنها شيئاً».

وها نحن نكتشف هذه الشعرية الجديدة في قلب المأساة التي طامنا تصورنا أن الضمير العالمي سوف ينتفض احتجاجاً عليها، وسوف يكون قادراً على وقفها إذا ما تكاثفت جهود البشر المخلصين لإنسانيتهم، ولكن المأساة تفاقمت، وانتصرت لغة المصالح على بكاء الأطفال، وتبين أن مجرمين

أين - حقا - تبدأ صرخة الطفل وإلى أي مدى تصل في الزمن والقضاء؟ تلك الصرخة التي يغنى بسببها

الكون كله من الكفران هذه الأبيات للشاعر الكرواتي «إيفو ديكانوفيتشي» عن «طفلة وحيدة مع بكائها» شردتها الحرب. وهي واحدة من قصائد الديوان الصغير لهذا العدد من الشعر الكرواتي الذي تفجر رداً على القنابل والرصاص في الحرب الأهلية الوحشية، وقد مزقت «يوجوسلافيا» إرباً بعد أن أصبح التطهير العرقي والديتي شعاراً وممارسة للمجرمين.

والفاشية ومعاداة الأجانب والتطرف الدينى والعنصرية من كل لون وصنف.

وقد كانت التجربة الاشتراكية الأولى التى أخفقت بمثابة محاولة فى جانب منها لتجاوز الرأسمالية والقضاء على البربرية التى ولدتها، وحين انهارت هذه التجربة الاشتراكية انكشف الغطاء عن ما كان ثاويًا فى أعماق النظام الرأسمالى العالمى بروحه النفعية التاجرة التى لا تتورع عن فعل أى شىء فى سبيل الربح.

ومع ذلك فإن بشائر الأمل أخذت تلوح فى الأفق المظلم، فقد قيل لنا إن عصر الثورات الوطنية قد انتهى إلى الأبد بعد أن هيمنت أمريكا على العالم واستخدمت الأمم المتحدة أداة لها، وهى قوات الثورة الوطنية المسلحة بقيادة «كايلا» رفيق «لومومبا» و «جيفارا» تحقق انتصارها على النظام الفاسد والمستبد الذى أقامه «موبوتو» فى الكونغو، بدعم إمبريالى سافر، وتدخل إلى العاصمة كينشاسا دون سفك للدماء وسط استقبال شعبى هائل، ومساندة غير محدودة من جنوب إفريقيا التى يقودها «مانديلا» بعد كفاح شعبى مرير امتد على كل الجبهات.

ولأن طريق الأمل طويل ومتعرج تصده الصعاب من كل جانب، فإننا جميعا مدعون للإسهام فى تعبيذه واستكشاف ملامحه فى كل الميادين، والتعرف على مفردات الثقافة التى تبث الأمل وتنمى ثقة الشعب فى قدراته وتفتح أمامه الأبواب المغلقة.

تاجروا فى الأطفال الذين فقدوا أسرهم حين ادعوا أنهم سوف يرسلونهم إلى أماكن آمنة وأسر بديلة، وبأن الفجر الفاضح للأمم المتحدة ومنظماتها التى هيمنت عليها الدول الإمبريالية وروضتها ليتكشف الوجه الأشد قبحا لما يسمى بالنظام العالمى الجديد الذى يهيمن عليه قطب واحد، وهو نفسه القطب الذى يقتل أطفال العراق مع سبق الإصرار والتعمد، وهو يعطل ما توصلت إليه الأمم المتحدة فيما سمي بـ «النفط مقابل الغذاء» بعد أن مات فعلا ملايين الأطفال العراقيين بسبب نقص الغذاء والدواء.

وإذا كنا فى هذا الديوان الصغير من كرواتيا نطل على الفاجعة فإننا نتعرف فى الوقت نفسه على روح المقاومة والفرح بالحياة، تلك الروح التى يتوافر عليها الناجون من المجزرة، والمتطلعون إلى عالم جديد والمتسانلون بدهشة عن معنى أن يكون الإنسان إنسانا:

الزمن الذى تحلم به قائم هنا
تخبرنا دموع الأطفال بذلك
وتخبرنا أغنية العشاق
استيقظ

إنه حقا.. هنا

إن «اللحظة الرهيبة» ليست لحظة يوجوسلافية أو كرواتية فحسب، ولكنها لحظة للبشرية كلها وقد تجللت بالعار، لحظة للنظام الرأسمالى العالمى الذى أنتج تطوره العاصف قوى فاشية وعنصرية سميتها التوحش والشهوة لسفك الدماء، فكانت النازية والصهيونية والعرقية الصربية.

ومفكر المسرح الألمانى «برتولد بريخت» أستاذ «سعد الله ونوس» وملهم عدة أجيال من فنانى المسرح فى جميع أنحاء العالم أرقهم هذا السؤال مثله، وكان «سعد الله» الذى اختار السير فى طريق «الأم» قد كرس موهبته وثقافته ليفتح باب الأمل للناس ويساعدهم على تأمل البنيات العميقة الفائرة للعلاقات الاجتماعية الاستغلالية القمعية التى تراكم الأتربة والتحييزات على روح الإنسان الأصيلة وتجعل ما هو غير طبيعى طبيعياً، وما هو استبعاد ونفى واضطهاد بديهيها، لذا طالما قال لنا «بريخت»: لا تقولوا إن هذا أمر طبيعى حتى لا يستعصى على التغيير.

كان التغيير بأعمق معنى وأمله هو الشغل الشاغل لـ «سعد الله ونوس» ابن الهزيمة ورافع راية مقاومتها، وما قد رحل عنا بعد أن امتدت مساحات المقاومة فى حياته وفنه إلى المرض القتال ذاته الذى هاجمه بوحشية وتغلب عليه لخمس سنوات كاملة بالكتابة حيث قدم للمسرح العربى بعض أهم وأجمل النصوص قبل أن يودعنا جسده فتسكننا روحه الباسلة. فضل مجلس التحرير أن لا نعد ملفاً عاجلاً عن «سعد الله ونوس» الذى كان فى سنواته الأخيرة قد خص مجلتنا ببعض أجمل نصوصه، فأجلنا الملف لعدد قادم نتمنى أن نحيط فيه بعالمه الجميل ورسالته النبيلة. وكان علينا - وقد ملأت لوعة الفراق نفوسنا لأن صديقاً حميماً للحياة قد

وفى هذا السياق سوف نعد لكم فى أقرب فرصة ملفاً أو ديواناً صغيراً من أدب «زائيسر» الكونغو، ذلك البلد الإفريقى الغنى بالثروات التى تقاوتت من أجلها الاحتكارات الدولية الطامعة فيها واستشهد على ترابها ودفن بها عنها «باتريس لومومبا» أحد أبرز قادة التحرر الوطنى فى عصرنا، الذى كانت ملحمة استشهاده مادة غنية للشعر والأدب المصرى والأفريقى فى الستينات.

«إننا محكومون بالأم» هكذا قال «سعد الله ونوس» الكاتب والمفكر المسرحى الراحل، فى رسالته فى يوم المسرح العالمى عام ١٩٩٦، قال وهو يستجمع صوته الذى أنهكه السرطان ويصارع ألوهن ليرد الاعتبار لوظيفه طالما نهض بها الفن العظيم عبر التاريخ حين أثار الأسئلة الكبرى عن الوجود والمصير البشرى، وفتح الأبواب الموصدة أمام سعى البشرية لمجاهاة الشر والخسة والتوحش والإعلاء من شأن الإنسان الذى استوى بفعل العمل والثقافة إنساناً وخرج من مملكة الحيوان وانفصل عن الطبيعة.

والمسرح هو فن التواصل العميق بين البشر، الفن الذى لا يضاهيه أو يناافسه شئ، وتزداد حاجة البشرية له كلما أو غلت الصورة والشاشة فى استلاب الإنسان والابتعاد به عن ذاته الأصيلة فى ظل هيمنة الروح التجارية على الوسائط الثقافية والإعلامية. كيف يمكن أن يعود الإنسان إلى ذاته الأصيلة؟ كان هذا هو الهم الرئيسى لفنان

الإبداعية الكبيرة التي قدمت للأدب العربي بعض أهم إنجازاته المعاصرة.

دعا مجلس تحرير «أدب ونقد» في اجتماعه الأخير الدكتور على مبروك مدرس الفلسفة في جامعة القاهرة ليحضر نقاشنا حول مشروع طموح طرحه المجلس على نفسه، وهو قراءة جديدة لأسئلة النهضة منذ بدء الحملة الفرنسية على مصر، قراءة تبحث في خبايا المراحل المتعددة دون تحقيب، وتفكك لتعيد تركيب خطابات المفكرين والمشاريع التنويرية والنهضوية بكل تجلياتها سعياً للإجابة عن السؤال المركزي المؤرق: كيف وصلنا بعد قرنين من العداثة إلى ما نحن فيه.. ما هي العوامل المركزية الثانوية في انكسارنا؟ والحق أن إجابة «مبروك» على الأسئلة قد أدهشتنا حين قال: إن كل المشاريع الفكرية التي طرحت على الساحة منذ بدء النهضة تلتقى عند جذر واحد وتختلف فقط على السطح الأيديولوجي أى في تفاصيل الخطاب وأسلوبه.

وكتب لنا «مبروك» عن تراث حسن حنفى وتجديده وكأننا نبدأ بفاتر النهضة دون تخطيط، فقد حمل المقال الذى كان مبروك قد كتبه قبل اجتماعنا بعض أفكاره الرئيسية، ومن أهمها فكرة المركزية البنيوية لعلم أصول الدين داخل بناء الثقافة التراثية بأسرها، وربما سنكتشفه بعد ذلك داخل الثقافة المعاصرة، تلك المركزية التى لم يفكك أيضاً منها مفكر معاصر له مشروعه مثل «حسن حنفى» شاء أن يتوصل فيه إلى

رحل - أن نفرح فى الوقت ذاته لأن فنان السينما العربية ومفكرها «يوسف شاهين» حصل على جائزة اليوبيل الذهبى لمهرجان «كان» عن مجمل أعماله بعد أن شاهد الحكمون فيلمه من ابن رشد «المصير» الذى افتتن به الجمهور أيضاً، ولأن الكتابات عن «يوسف شاهين» سوف تملأ الصفحات فى هذه المناسبة، فقد فضلنا أن نثريث قليلاً قبل أن نقدم ملفاً عنه نتمنى أن نحسن إعداده حتى يكون مرجعاً حقيقياً للباحثين ومحبي السينما!

وفى الذكرى العاشرة لاستشهاد المفكر التقدمى «حسين مروة» صاحب النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية برصاصات قوى الظلام والهمجية يكتب محمود العالم عن رحلاته الثلاث عندما بدأ بالتراث بابعاده الدينية الباطنية ثم عودته إليه لاستعادته عقلانياً ونقدياً متسلحاً بكل ما استوعبه من رؤى وأدوات منهجية علمية عصرية، ثم مشاركته فى تجديد الحياة وصناعة المستقبل متنقلاً من نقد المعرفة إلى نقد الواقع، من أفق النظرية إلى أفق الفعل التغييرى، ولم يكن بواقعيته أسيراً للواقع، بل كان متجاوزاً لتضاريسه الخارجية، مضيئاً لدفائنه، كاشفاً ما هو جوهرى فيه.

ويا الله ما أكثر الراجلين.. لقد انقضى عام على رحيل الأديب والسياسى الفلسطينى «إميل حبيبي» الشخصية الإشكالية الملتبسة التى لا ينفى الالتباس السياسى قيمتها

عن تجربة كل فرد فيه على حدة...». والدراسة المتأنية لإنتاج جيل الستينيات كله سوف تشير لهذه السمة المشتركة بينهم جميعاً.. هل لأن النهضة لم تكن قد بلغت حد الانكسار وكان الحلم القومي في أوج ازدهاره؟ ربما. وهل النزوع الفردي الموحش المنغلق على ذاته وأحاديثه الوجودية في الإنتاج الأدبي الجديد مرتبط بالانكسار والهزيمة وتفتت المشروع القومي للتحرر والاستقلال والتنمية؟ إنه مرة أخرى أحد أسئلة النهضة التي سيكون علينا أن نعالجها من كل زواياها.

وهل تنفصل مسألة تراجع الترجمة وتشوه الترجمات الذي يرصدها لنا الدكتور ماهر شفيق فريد في مقالته «حول جهل المترجمين» عن التردى العام الذي صاحب الانكسار والعجز عن القيام؟

إن الأسئلة تتشعب والإجابات تتشعب، والإجابات السهلة مرفوضة وعديمة الجدوى، فهل نشارك جميعاً في بلورة الأسئلة والتمسك الأجوبة الحقيقية ولو كانت مؤلمة. نحن ننتظر إسهاماتكم، فلعلنا ننسج معاً فخاً للتواصل على حد تعبير الناقد سيد محمد... وسيكون فخاً جميلاً.

التوفيق بين التراث والعصر فكانت آلية التجاور «بين دلالتين، أو أنه القفز من دلالة (أقدم) إلى أخرى «أحدث» دون تأسيس لأى منهما فى جملة السياقات التى أنتجتها».

ويلجأ العديد من الباحثين المعاصرين «عند قراءة»اتهم لخطابات نقدية أو بلاغية أو تاريخية أو غيرها عند مؤلفين يعينهم إلى التماس البنية الموجهة لتلك الخطابات مصاغة فى أقصى درجات تماسكها وشمولها فى الحقل المعرفى الخاص بعلم أصول الدين...».

كان نقاشنا فى مجلس التحرير ثرياً وعميقاً لأنه طرح كثيراً من الأسئلة الكبرى التى نطمح لإجابات شافية وجديدة عنها، فلعلنا بملفاتنا المستهدفة نسهم فى إضاءة الطرق المعتمة ونكتشف لماذا أخذنا تدور حول أنفسنا ونعود فى كل مرة إلى نقطة كأنها البداية ونخوض المعارك ذاتها عاجزين فى كل مرة عن حلها؟.

ويقرأ لنا الدكتور سيد محمد السيد مجموعة محمد البساطى الهامه «ساعة مغرب» متوقفاً عند تعدد الدلالات وتشابكها فى نصوصه الفنية حيث «إدراك الشخصيات للحقيقة يتم فى إطار الوعى الجمعى، تلك سمة مهمة من سمات سرد البساطى الذى ينتمى لجيل له تجربة جمعية حميمة لا تنفصم

المحررة

التفسير الماركسي للإسلام

للدكتور / محمد عمارة

د. محمود إسماعيل

تماثلاً - في منحني حياة الأشعري وعمارة فالأول كان معتزلياً حذق أساليب الجدل، ثم نكص على عقبيه وتصدى لهدم الاعتزال. والثاني كان ماركسياً؛ ثم تحول أصولياً - لظروف لا محل لإثباتها - تصدى لهدم الماركسية. والاثنان معاً ما كانا قبل ارتدادهما ذا شأن في ساحتي الاعتزال والماركسية؛ فالأشعري كان مغفورا بين أساطين الاعتزال من معاصريه كالنظام والعلاف والمافظ. محمد عمارة كان يجهل أوليات الماركسية حين حاول "مركسة" التراث العربي الإسلامي. والاثنان معاً أخفقا في مشروعهما نتيجة الإفلاس الفكري

الدكتور محمد عمارة من المنظرين المعاصرين للفكر الأصولي؛ شأنه في ذلك شأن الدكتور حسن الترابي والدكتور محمد سليم العوا والدكتور يوسف القرضاوي وإن تفاوتت نظرياتهم من حيث الدرجة، برغم وحدة منطلقاتهم ومناهجهم وغاياتهم. ويختص الدكتور محمد عمارة بكنانة خاصة بين هؤلاء المنظرين؛ إذ ينظر إليه من قبل هذا التيار نظرة الأصوليين الأول إلى أبي الحسن الأشعري؛ منظر علم الكلام السني، فهو صاحب "القول المفصل" والحكم الأخير في المسائل المعقدة والملتبسة. وليس غريباً؛ أن نجد تشابهاً - يله

وهي "حرية الاعتقاد فى الإسلام والتفكير" و"الردة" وهى موضوعات قتلت بحثاً من لدن المؤرخين "المنقبين" والفقهاء "الوعاظ"! مع السطور الأولى، تتجلى منهجية الدكتور عمارة التى تبناها الطلاب الأصولى المعاصر، تلك التى تعتمد على القص والحكى والإثارة والمحاكاة والتبرير. إذ تناول قصة لقاء الأول مع الباحث "المغمور" نصر حامد أبو زيد الذى تعرف عليه من قبل الأستاذ محمود أمين العالم "منظر الماركسية" - حسب قوله والذى أشاد بالباحث باعتباره "أحسن من يحلل النص"، حسب قوله أيضاً. وقد خرج الدكتور عمارة من اللقاء بأن هذا الباحث الواعد لا بد وأن يكون ماركسياً.

ولم لا هو "الخبير بالماركسية والماركسيين لفة وفكرا وممارسة وأساليب عمل وأنماط علاقات لذلك أيقن بأنه "مع محمود أمين العالم فى الموقع الفكرى والاتجاه الإيديولوجى" (ص ٢٧). ومن ثم اكتشف طرف الحبل المسمى والمسمى ومفتاح فهم فكر نصر حامد أبو زيد الذى استخدمه فى سبر أغواره. ظل هذا "الحدس" مسيطراً عليه يلون نظرتة فى قراءة أعمال "المنهم" ويعميه عن استيعاب منهجه الحقيقى الجامع بين المنهجيات الحديثة كالألغورية والفينومينولوجية والبنوية والسيماثية وبين مناهج السلف العقلانى كالمعتزلة. وأنى له أن يكشف عن مناهج مرفوضة سلفاً باعتبارها من سموم "الغزو والفكرى الغربى" ولأن المؤلف "ماركسى" مرتد

وعقم المنهج وأدلجة المعرفة من أجل غايات سياسية.

تلك المقدمة المختصرة ضرورية للكشف عن مقاربة محمد عمارة - المسلح ببقايا التفكير العقلانى - فى دراسة وفهم مسألة وتقويم فكر نصر حامد أبو زيد بعد أن تعددت وتناقضت فتاوى المنظرين الأصوليين الآخرين فى القضية.

بديهى والامر كذلك ، أن يلجأ أصحاب هذا الاتجاه إلى "الأشعري" المعاصر طلباً للعون ومدداً للحج. هذا ما كشفت عنه الأدبيات الأصولية المعاصرة - قبل صدور كتاب محمد عمارة الذى نحن بصدد - حيث روجت كثيراً لعكوف فى صومعته للبحث والدرس، من أجل محاكمة "المنهم" المتهرطق والمتردد... وهو أمر اعترف به محمد عمارة حين أشار فى كتابه إلى الاتصالات المتكررة به من لدن الأصوليين "تليفونيا" والصاحم لتجيبش حججه وتجنيد فكره للبت فى القضية (ص ٩)!!

وقد استجاب الدكتور عمارة لهذا الإلحاح وعكف على البحث والدرس ثم خرج بهذا الكتاب "الوثيقة" الذى يمثل "صك الإدانة" لفكر الدكتور نصر أبو زيد!!

يشى الكتاب بفحوى تلك الملاحظات كما يفصح عن منهج تناول "القضية" الذى هو نفس منهج الأصوليين القدماء الجامع بين الاتباع والسماح وبين منسحة عقلانية ساذجة وغير بريئة. استهل كتابه بثلاث مقدمات تمهيدية، تشكل إطاراً نظرياً للدراسة

في الإسلام" الذي ينافح المؤلف منها بحديث طويل - وساذج - يدخل في إطار البديهييات وتلك - لعمري - مباحكة مجوجة ، إذ كيف يستقيم ذلك مع حكم المؤلف - في صفحات الكتاب الأولى - على كتابات الباحث بأنها هرطقة، وأن هذه الهرطقة تستوجب "الاستنابة" وإلا تطبق على صاحبها أحكام "العراية الفكرية"!! ولست أدري كيف يسوغ لمنظر أصولي سلفي "ارثوذكسي" على حد تعبير محمد أركون أن يجتهد فينحت مصطلحات جديدة ويفتح أبوابا جديدة في "الشرعية المقدسة"؟ أما وقد اجتهد وأصاب ، فقد حق له "ضرورة" محاربة الكفر والمروق بسلح الكلمة" (ص ١٠) قبل دعونه إلى "الاستنابة"!! (ص ١١) وإلا تطبق عليه أحكام "الردة"!!

كان على المؤلف أن يبرر حكمه بتقديم شرح مستفيض عن معنى "الكفر" ولقد برع - بحق - في تجييش "ترسانة" من الصجج والقرائن المستمدة من أقوال وأفعال الأصوليين القدامى ، والمذمعة بشروح - سطحية - لكثير من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، ليصل المؤلف في النهاية إلى ما أسماه "المنهج الإسلامي" (ص ١٨) الذي يشهن سيفاً لحز رقية "الضحية" ومن باب تسامح الإسلام مع الخصوم اقتضى الحال تقديم مسوغ "شرعي" مستمد من تراث أصولي زاهر عن أحكام "الردة". من أجل ذلك جند المؤلف هذا التراث ليحكم به في النهاية بأن "المتهم" الزنديق يجب أن

والباحث "الواعد" ينافح الأصولية ويناطحها فلا مناص من الحكم عليه بأنه "ماركسي" شاء من شاء وكره من كره لذلك تعامل مع فكره باعتباره نتاج المنهج المادى الجدلي...!! ولا غرو فقد جعل عنوان كتابه: "التفسير الماركسي للإسلام"!!

إن آلية التصنيف الخاطئ - بوعي أو بدونه - سمة من سمات الخطاب الأصولي المعاصر، وهي فضلاً عن تهافتها منهجياً ومن ثم أبستمياً باللغة الخطورة فيما يترتب عليها من أحكام. إذ يرتبط "التصنيف" في خطاب هذا التيار بآلية أخرى هي "نفي الآخر" الذي يدخل في تصنيف مغاير. ومن ثم ليس من المفارقة أن يحاكم فكر ما وفق تصنيف خاطئ لهذا الفكر أصلاً.

هذا هو ما فعله المؤلف في "مقاربة" هرطقة" نصر حامد أبو زيد .. وعلى عادة المنظرين الأصوليين، كان لابد من تقديم تبرير ذرائعي لهذا الكشف الحدسي.

وكان هذا التبرير أن "الماركسيين العرب - بعد فشل مشروعهم - قد احترقوا حرفة التصدي للعد الإسلامي المعاصر" (ص ٧)، ولنا أن نتساءل عن حقيقة ظن المؤلف بأن نصر حامد أبو زيد "كادرماركسي جديد" - شهد له محمود العالم - بعيرقية فذه تؤهله فضلاً عن نقد الحركة الأصولية إلى "نقد القرآن نفسه" (ص ٨). ولا مانع من التشدد - بعد ذلك - بحرية الفكر ، ولا أقل من نسبتها إلى "حرية الفكر

ما اعتبره "ثوابت" إنما هو نتاج تفكير المؤلف نفسه والإسلام منه براء. وتلك مفارقة مهمة في الخطاب الأصولي، فحواها الزعم باحتكار تقرير "الأصول" واحتكار "تفسير الوحي" وثانيها: المغالطة الكبرى بأن هذه "الثوابت" لم يجر الاختلاف حولها على مر تاريخ الإسلام. وحكم ينم عن جهل بأوليات حقائق التاريخ والفكر الإسلامي. ولا أشك أن المؤلف يجهل "علم الكلام" - على الأصول - الذي انطوى على اتجاهات شتى، أهمها "الاتجاه الأشعري" النصي المنفلق الذي يدعى امتلاك الحقيقة واليقين ومن ثم الوصاية على العقيدة. والاتجاه "الاعتزالي" العقلاني المستنير الذي يعد الدكتور نصر أبو زيد من تلامذته المعاصرين ومن ثم يصبح الاحتكام إلى ما يسمى "الثوابت" تعبيراً عن رؤية خاصة للدكتور عمارة - الذي كان يمجّد المعتزلة في كتاباته الأولى ثم تحول "أشعرياً" يملك وحده صكوك الإدانة والبراءة في أمور العقيدة. إن الثوابت الحقيقية في العقيدة سبق وأعلنها الدكتور نصر كتابة عندما قال: "أنا مسلم وفخور باننى مسلم أؤمن بالله سبحانه وتعالى وبالرسول (ص) وباليوم الآخر ، وبالقدر خيريه وشره"، "وفخور بانتمائى إلى الإسلام، وأيضاً فخور باجتهداتى العلمية وأبحاثى . ولن أتنازل عن أى اجتهد منها إلا إذا أثبت لى بالبرهان والحجة أننى مخطئ".

يحاكم "إذا ما أشاع الشكوك والإلحاد" (ص ٢٣). ولأن نصر أبو زيد طرح معتقداته "الإلحادية" في مؤلفات ودراسات شاعت بين الناس. فلا مناص من القصاص منه، باعتباره "جرثومة تنشر المرض بين الناس" (ص ٢٣). إن خصيصية المباحكة والتبرير وتوظيف المنطق الشكلاى - برغم الاعتقاد الأصولي بأن من تمنطق تزندق - سمات أساسية في الخطاب الأصولي المعاصر بل دليل على "انتهازيته" و"لا أخلاقيته" وكيف يمكن الحديث عن "حرية الفكر" والتسامح ، بينما يجرى اصطلياد التبريرات والذرائع وتجنيدها - باسم الدين - للقصاص من مفكر قدم اجتهداً، بغض النظر عن صحته أو خطئه؟ ليس ذلك بغريب على منظرى الأصولية الذين يستبدلون الصواب والخطأ بالإيمان والكفر!!

كسرس المؤلف القسم الأول من الكتاب لموضوع يحمل عنوان: "ما لا يجوز الخلاف فيه"، مع ملاحظة الدلالة السيمائية لتلك الصياغة التي أقتبست من أدبيات مصور الظلام. وتحت عنوان "التفسير الماركسي للإسلام" يحدد المؤلف - قبل محاكمة كتابات الدكتور نصر أبو زيد - ما أسماه "ثوابت الاعتقاد الإسلامى" الذى على حد قوله "لم يختلف فيه أحد من المسلمين على مر تاريخ الإسلام"، تمهيداً لإثبات ما يراه فى هذه الكتابات مخالفاً للثوابت (ص ٣٣). ومن جانبنا نرى أن هذا القول ينطوى على مغالطات كثيرة، أولها، إن



والأخطر ، ألم يكن الدكتور عمارة نفسه ماركسيا لعدة عقود من الزمان؟ فهل كان - بالمثل - ملحدًا من قبل ثم تاب وأثاب؟

وهل حكم عليه الماركسيون "بزندقة" ما نتيجة تصوله عن الماركسية خوفاً وطمعاً؟

أجد نفسي في غنى عن الحكم على "ثقافة" المؤلف، فقد سبق وثمنت نتاج "اجتهاداته" أيام كان ماركسيا، وبعد أن أصبح أصولياً، وقلت بأنه: "لم يكن مكسباً لا للماركسيين ولا للأصوليين". إن الذي يحكم على مجتهد بأن "موقفه المادى فى النظر إلى الدين لا يمكن أن يكون متسقاً مع إيمان صاحبه بالدين، ولا مع انتمائه إلى دين الإسلام" (ص ٢٤)، هو فى نظرى أولى بأن "يحاكم" مرتين ، مرة على أدعاء الوصاية على الدين، و"تكفير" المؤمنين، بحيث ينطبق عليه القول: "من كفر مؤمناً فهو كافر". والمرة الثانية على الجهل بتاريخية الفكر الإسلامى، وهو ما سنثبته بعد قليل.

لن أعرض لشروحه "الفايضة" فى التعريف بالماركسية التى استمد معلوماته عنها من "معجم فلسفى" مبسط واعتبار الماركسيين "ملاحدة" يحرم عليهم الاجتهاد فى تحليل القرآن الكريم والنبوة والوحى والشريعة وتاريخية النصوص" (ص ٣٦).

وليعلم المؤلف أن تلك الموضوعات "المحرمة" التى تدخل فى باب ما يسمى "الإلهيات العملية" كانت مثار خلاف طويل ومتعدد ومعقد طوال عصور

الشق الأول من الإعلان يعفى "المتهم" من أدنى "محاكمة" بشهادة تراث كامل عن جوهر العقيدة . لكن الدكتور عمارة لا تكفيه هذه الشهادة ويستثمر الشق الثانى من الإعلان - ويتعلق باجتهادات المتهم - لإثبات عدم مصداقية الشق الأول...!!!

والسؤال هو: هل فى إمكان الدكتور عمارة استيعاب هذا الاجتهاد الذى توصل فيه "المتهم" بمناهج عصرية السننية وبنىوية وفينومولوجية بالإضافة إلى المناهج الكلاسيكية التى لا يعلم "الفتى" عنها شيئاً؟ الإجابة بالنفى بدهاء ، وإليك البيان.

أول ما يزعزع هذه الثوابت - فى نظر المؤلف - "والتي يراها محور وجوهر الخلاف معه هو "نظراته المادية الماركسية للإسلام" حسب حكمه (ص ٢٤).

والسؤال هو: هل كانت رؤية الدكتور نصر مادية ماركسية؟ إن مجرد هذا الحكم "من ماركسى سابق" يفصح عن فقر مدقع فى مجال "الماركسيولوجى" ناهيك عن عجز فاضح فى مجال "الميثودولوجى" وقصور مشين فى معرفة أولية بالمناهج العصرية التى اعتمدها الدكتور نصر فى جل كتاباته.

ولو افترضنا - جدلاً - أن "المتهم" يأخذ بالرؤية المادية الجدلية والتاريخية فالسؤال هو هل كل من يأخذ بها مرتد عن الإسلام؟ ولماذا لم يحاكمنى الدكتور عمارة - وأمثالى - من الماديين التاريخيين بالمثل؟

تكفيره. "حتى يعلن توبته.. إلخ. صحيح أن هذه العبارات وردت في كتابات "المتهم" لكن هل يعنى ذلك أنه ماركسى بالضرورة، لن أخوض في جدل سفسطى لأثبت أن هذه الأفكار قاسم مشترك في معظم الكتابات الخاصة بعلم "الاجتماع المعرفي" فالحديث عن البنى الطبقية وتأثير العوامل الاقتصادية والاجتماعية والجدل... إلخ حقائق موضوعية تبناها الكثير من الفلاسفة والمفكرين منذ عهد اليونان. والتراث العربى الإسلامى حافل بنصوص عن هذه الحقائق العلمية أكثر من أن تحصى. وليرجع المؤلف إلى كتابات "المسعودي" و"مسكويه" وإخوان الصفا" و"ابن خلدون" .. وغيرهم كثيرون ليتحقق من ذلك.

وليراجع كتابات علماء الاجتماع المعاصرين من أمثال "كارل مانهيم" و"رايت ميلز" إلى "مدرسة فرانكفورت" إلى "التوسير" وقبلهم "أوجست كونت" و"دور كايم" و"هيجل" ، ليعلم ويتعلم أنهم لم يكونوا ماركسيين...!! وهل غاب عنه هو الماركسى السابق - الجانب الإبيستيمى فى الماركسية الذى لم يشاح فيه أعتى خصومها من البنيويين وغيرهم؟ ألم يقل "رايت ميلز" منظر البنيوية الوظيفية بأن "من يتجاهل العلم الماركسى لا يستطيع أن يقف على أوليات الحقائق فى الفكر الاجتماعى؟".

تحت عنوان "الرؤية المادية للقرآن الكريم" يعقد المؤلف مبحثاً مطولاً

تكوين وتطور الفكر الإسلامى وأن ما اعتبره كفراً فى فكر المتهم هو عين ما ذهب إليه "المعتزلة" - الذين سبق ومجدهم - وقت أن كان ماركسياً - وأن هذا الموقف الذى تبناه المؤلف هو عين موقف "الأشعرى" إزاء "المعتزلة" بل لعله يعلم أن "الأشعرى" أعلن - قبل وفاته - توبته واعترف بخطئه فى القول بتكفير الخصوم.

لكن الدكتور عمارة تفتن فى اصطياح عدد من الاستدلالات الخاطئة من نصوص فى كتابات "المتهم" عزلها عن سياقها إثبات ماركسيته، ثم رتب عليها - وهو الأخطر - زندقته، ومن ثم ضرورة "استتابته" وإلا حق عليه حكم "المرتدين"!!

من هذه النصوص الدالة فى نظره على "ماركسية" الدكتور نصر أبو زيد قوله: "إن الأفاق المعرفية للجماعة التاريخية هى أفاق تمكّمها طبيعة البنى الاقتصادية والاجتماعية لهذه الجماعة"، والمشروع الاجتماعى محكوم بانتماثه الطبقي وهو يترجّح غياباً وحضوراً طبقاً لعلاقة الطبقة بغيرها من الطبقات".

واتهام "المتهم" "الخطاب الدينى" باختزال الماركسية فى الألفاظ والماديات كذا اتهامه "بإهدار مبدأ الجدل" (ص ٢٩، ٣٠، ٣٧، ٣٦).

لأن هذه العبارات وردت فى مؤلفات "المتهم" فهو لذلك "يتبنى منهاج المادية الماركسية فى تحليل النصوص وتفسير الانساق الفكرية" (ص ٤٠)، ومن ثم وجب

عليه صراحة . وكيف يحكم المؤلف على اجتهاد الباحث "بالتفريق" (ص ٤٦) وقد لازمه "التوفيق"؟

وإذا ذهب الباحث إلى أن القرآن الكريم في موقفه من "أساطير الأولين" قد أخذ بعضها مع إعادة توظيف وتأويل" فذلك لا يسوغ اتهامه بأنه "يتهم النص القرآني بالانتقائية" (ص ٤٧) نحن في غنى عن تبيان غاية القرآن الكريم في عرض هذا "القصص" من أجل العبرة وحسب ، لا من أجل التاريخ الشامل المفصل لوقائع هذا القصص: كما أن حكم الباحث بأن القرآن الكريم تتعدد فيه مستويات السياق، حكم يدل على ثراء النص القرآني وإعجازه. من دلائل هذا الإعجاز أيضاً تعبير النص القرآني عن الثقافة - في عصر التنزيل - بهدف تغييره لها، وهو أمر لا يعني - حسب فهم المؤلف - تشكيكا في الوحي. وإذا كان الباحث قد انتقد بعض مباهج وآراء السابقين - كالشافعي، ورجح منهج وآراء أبي حنيفة، فلا يفهم ذلك إلا في إطار "محافظة" الأول وإلحاح الثاني على "القياس" وإذا فسر الباحث هذا الاختلاف بالاختلاف الإثني - حيث كان الشافعي عربياً وأبو حنيفة فارسياً - فذلك محض اجتهاد قد توافقه أو تخالفه. تلك - وغيرها - اجتهادات تعد للباحث، وإن سبقه غيره بصدها من الفقهاء السابقين والدارسين المحدثين. وسواء أصاب الباحث أو أخطأ بصيدها: فلا يحق للمؤلف "محاكمته" (ص ٤٨) حتى تتسق رؤيته

ليثبت فيه حقيقة بديهية فحواها أن القرآن الكريم "تنزيل" من لدن رب العالمين، وأن "المتهم" خالف إجماع الفقهاء على ذلك لأنه "يطلق من المادية الجدلية" (ص ٤٢) ولأن الأخير ذهب إلى أن "النص القرآني تشكل من خلال الواقع .. وأن هذا الواقع يشمل الأبنية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، ويشمل المتلقى الأول للنص وميلغه كما يشمل المخاطبين بالنص"، فهو لذلك يشذ عن إجماع الفقهاء في قدسية الوحي ولست في حاجة لمناقشة هذا التجنى من جانب المؤلف، فما ذهب إليه الباحث في هذا الصدد لا يتعدى إثبات البعد الاجتماعي في النص القرآني، دون أن يكون في ذلك أدنى تشكيك في تساميه وتعاليه. وما قدمه لا يتجاوز مذهب "الزمخشري" في التفسير والرازي في الإلحاح على العقلانية بل إن قول الباحث بأن "النص منتج ثقافي تشكل في الواقع والثقافة خلال فترة تزيد على العشريين عاماً"، هو قول المعتزلة "يخلق القرآن" وإن تورط قليلاً في التعبير تحت تأثير المنهج "السيمبائي" لا الماركسي، كما يعتقد المؤلف.

وما كان الباحث مادياً جدلياً حين قال بأن القرآن الكريم "نص لقوي"، فهذا القول لا يشي بأدنى تشكيك في مصدره الإلهي المقدس، وحين أبرز انحطاط القرآن على "الحنيفية وثافتها" - دين إبراهيم عليه السلام - فذلك ما تضمنه القرآن الكريم ونص

(ص ٥٨).

يأخذ المؤلف على الباحث اعتقاده بأن الشريعة صاغت نفسها مع حركة الواقع الإسلامي وتطوره" (ص ٥٩) ويعلن دهشته من عدم دراية الباحث "يعلم المبتدئ في علوم القرآن". والأولى أن ندهش من المؤلف الذي لا يفرق بين العقيدة والشريعة، ويشاحح - بالباطل - في بديهيات يعرفها المشتغل بدراسة "الفقه الإسلامي".

خصص المؤلف مبحثاً آخر ناقش فيه آراء الدكتور نصر أبو زيد عن "تاريخية معاني وأحكام القرآن". ومن حيث لا يدري اقتبس من أقوال الإمام محمد عبده - في هذا الصدد - ما يؤكد قول الباحث بتاريخية القرآن، حين يقول "إن أسباب النزول تضع القارئ والمفسر في إطار الملاحظات والدلالات الأصلية، فتعين على الفهم في ضوء واقع عصر التنزيل، وأن فهم دلالات القرآن لابد وأن يكون بدلالات الفاظه في عصر الوحي" (ص ٩٠). فهل يعنى هذا الفهم الصحيح بالطبع شيئاً غير ما قال به نصر حامد أبو زيد؟

لقد وقع الالتباس عند المؤلف في فهم آراء الباحث، نظراً لعدم فهم المؤلف معنى مصطلح "التاريخية". ولو أدرك معناه لعرف لماذا اختلفت تفسيرات المفسرين حسب طبيعة "مخيلتهم" الذي يعكس ثقافة عصرهم، ولما احتاج الأمر للاختلاف مع الباحث الذي وصفه المؤلف بأنه يطبق منهج

"مع الاعتقاد الإسلامي" (ص ٥٤) الذى نرى من جانبنا أنه اعتقاد المؤلف ليس إلا. فهل يجوز - بعد ذلك - اتهامه بالكفر لأنه خالف وجهة نظر المؤلف واعتقاده؟ وهل يتسق هذا الاعتقاد الخاص بالدكتور عمارة مع "الاعتقاد الإسلامي"؟

يعرض المبحث التالى لمسائل "النبوة والوحي والعقيدة والشريعة" التى يرى المؤلف أن الباحث قدم يصدها تفسيراً مادياً!! ومن جانبنا نرى أن أداء الباحث في هذا الصدد لم يتجاوز آراء "المعتزلة" و"أخوان الصفا" و"الفارابى" و"ابن رشد" وغيرهم، معولا في ذلك - كما هو شأنهم جميعاً - على آلية "التأويل" وهو اتجاه محمود سبق واعتمده الكثيرون من الباحثين العرب المعاصرين - خصوصاً محمد أركون - الذين كشفوا الكثير من ثراء النص القرآنى باتباع المنهجيات الحديثة، وحرروا "علم التفسير" من "الأسطورة" و"الميثولوجيا". فى خطاب مقلانى متقنع يقدم صورة مقبولة عن الإسلام بديلاً للتصورات "الأشعرية" الهزيلة معرفياً.

فأراء نصر أبو زيد عن الرسول (ص) باعتباره "جزءاً من الواقع والمجتمع" لا يسئ إلى شخص الرسول (ص) بقدر ما يكشف عن جوانب عظمتة وعبقريته التى طالما غضت الروى التقليدية البصر عنها، دون أن يكون فى ذلك - كما تصور المؤلف - مساساً "بكون العقيدة والشريعة جماع وضع إلهي"

مداركة من أجل آراء الباحث الذي حكم عليه ظلما واعتسافا.

"بقلة العلم، وسوء الفهم والنية، والخلل في المنهج" (ص ٧٥).

تلك التهم التي الصقت بالباحث المجتهد، كرس لها المؤلف مبحثا خاصا جيش فيه ذرائع واهية مستمدة من ركام فتاوى وأحكام "فقهاء السلطان" وثقافة عصور الانحطاط...

بخصوص التهمة الأولى - قلة العلم - يصف المؤلف الباحث - المتخصص أصلاً في علوم القرآن - بالجهل بها وأنه ما كتب فيها إلا جريباً على سنة الماركسيين الذين حاولوا - بعد فشل مشروعهم السياسي - التصدي لهدم "نمو الظاهرة الإسلامية المعاصرة" (ص ٧٦)، كاشفاً بذلك عن حقيقة غاياته الإيديولوجية ومواقفه السياسية.

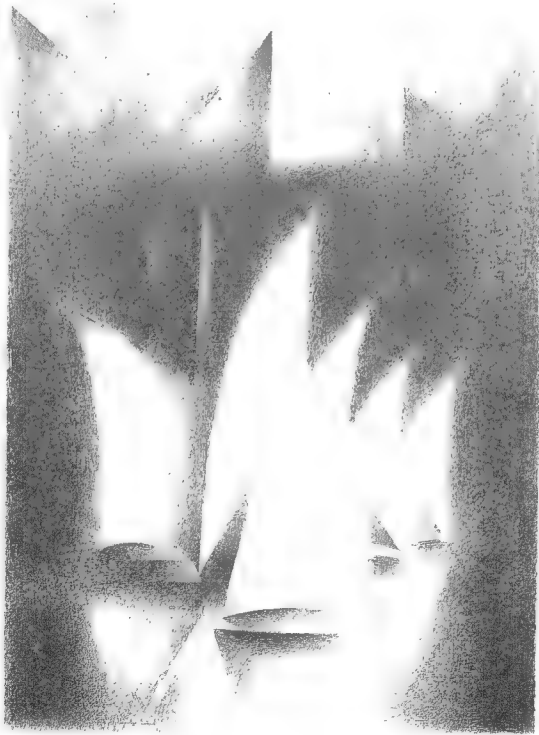
لذلك تصيد المؤلف بعض الآراء من مؤلفات الباحث معتبراً إياها قرائن على جهله منها قول الباحث "بأن القرآن نزل منجماً على بضع وعشرين سنة، وأن كل آية أو مجموعة من الآيات نزلت عند سبب خاص استوجب إنزالها، وأن الآيات التي نزلت ابتداءً - أي دون علة خارجية - قليلة جداً".

فما هو الخطأ إذن في تلك المعلومة التي يعرفها المبتدئ في دراسة التاريخ الإسلامي؟ ناهيك عن المشتغلين بعلوم القرآن؟

وأية مشاحنة في حكم الباحث بأن

"الوضعية" الغربية (ص ٦٢)، ولما أرجع أصول هذه "الوضعية" إلى المادية التاريخية ولاقر بصواب ما ذهب إليه الباحث بضرورة "إعادة النظر في تراثنا الديني حول تفسير القرآن منذ أقدم عصوره وحتى الآن" وأن "القرآن نص ديني ثابت من حيث منطوقه، لكنه من حيث مفهومه يتعرض له العقل الإنساني ويصبح مفهومًا يفقد صفة الثبات". لقد أخطأ المؤلف عندما استنتج من هذا القول اعتقاداً بأن "النص القرآني نص بشري وليس نصاً إلهياً" (ص ٦٥). وذلك من أجل إثبات الحاده وردته !! وكان من الممكن أن يكون هذا الإثبات صحيحاً لو قال الباحث "بتاريخية" النص ونفى قدسيته، لكنه لم يقل أكثر من "تاريخية" المعنى ليس إلا. بل إن الباحث تحفظ حين طبق هذه "التاريخية" على النصوص التشريعية ليس فسقط "دون العقائد والقسم". إن تصور الباحث في هذا الصدد إثراء لدلالات النص القرآني في التشريع، بحيث يصبح عندئذ صالحاً لكل زمان ومكان...

أما تثبيت هذه الدلالات - حسب منظور المؤلف - فأمر يفنده اختلاف أجيال المفسرين في تفاسيرهم. حسب مناهجهم ومعطيات ثقافة عصورهم. وإن عجزه عن فهم آراء الباحث تلك لا يسوغ له الحكم بردته وتشكيكه في إسلامه ودعوته لمراجعة أفكاره وإلا طبق عليه حكم الردة (ص ٧٤)، والأولى أن يراجع المؤلف أفكاره ويوسع



التاريخ الإسلامى العيانية.

فهل أخطأ الباحث حين ذهب إلى اختلاف المهاجرين والأنصار في اجتماع السقيفة؟ وهل يعد ذلك إجتراء وإفتراء حسب حكم المؤلف؟ وعلى أى مصدر اعتمد المؤلف حين زعم بأن "الأمة - باستثناء سعد بن عبيدة - قد اجتمعت قرشيين وغير قرشيين ، عربا وموالى ، أحرارا وأرقاء؟" ولماذا يعترض المؤلف على أن قريشا حسمت النزاع في اجتماع السقيفة الذى انتهى إلى انتصارها؟ وهل ينكر المؤلف قول الصحابة بأن الإمامة فى قريش وبأن خلافا جرى بينهم حول تدوين القرآن؟ تلك حقائق قال بها الباحث ، وحاول المؤلف نفيها متبهما إياه بالجهل وسوء النية!! وهما تهمتان مردودتان إلى المؤلف نفسه. نتيجة قراءته الخاطئة و"المؤبدجة" التى تصلح للتاريخ الإسلامى بفعالياته البشرية إلى مناقب تمجيدية لا علاقة لها بالبتة بالعلم ولا بحقائق التاريخ العيانية.

ونحن فى غنى عن سرد وقائع أخرى أصاب الباحث فى فهمها لها استناداً إلى المصادر الأصلية وحاول المؤلف تقديم تصور مفاير ومعاك عنها (ص ٩٢، ٩٣) يتسجل ذلك فى محاولة تفنيده المفلس لآراء الباحث عن فقه الشافعى "الوسطى" وفكر الغزالى الأشعرى الصوفى (ص ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧). نسوق منها مثلاً لأنهم عن جهل المؤلف بالتاريخ الإسلامى، وذلك حين هاج وماج من حكم الباحث الصحيح بأن عصر الغزالى يمثل

الرسول (ص) كان يأخذ برأى بعض الصحابة إبان غزواته مع قريش؟ كذا فى حكمه بأن عمر بن الخطاب "حظر على الصحابة مغادرة المدينة أو الإقامة فى الأمصر" خوفاً عليهم أن تفتنهم الدنيا أو تشغلهم عن أمور الدين؟

تلك حقائق تاريخية معروفة شاحح المؤلف فى مصداقيتها لا لشئ إلا لأن الباحث عاجلها وفق منظوره المادى التاريخى..!!

إن جهل المؤلف بأوليات حقائق التاريخ الإسلامى - وإسقاطه هذا الجهل على الباحث - يتجلى فى رفضه حكم الباحث: بأن "الدولة العباسية تقاربت مع العلويين فى مرحلة نشأتها وتثبيت أركانها، وذلك على أساس الانتساب المشترك إلى البيت النبوى"، وأى جرم ارتكبه الباحث حين نعت الإمام الشافعى بالشعوبية؟

يرى المؤلف أن هذه الأحكام "أخطاء قاتلة" (ص ٨٤) وقع فيها الباحث، والصواب - فيما نرى - أنها حقائق ثابتة يخطئ من يتصور خطاها.

أما عن التهمة الثانية - سوء الفهم والنية - فتتمثل فى اتهام الباحث "بهدم رموز التراث والتاريخ الإسلامى (ص ٨٥) وهو اتهام "قوغائى" متواتر فى الخطاب الأصولى المعاصر. إذ طفق أصحاب هذا التيار على إضفاء نوع من "القدسية" على بشر "ياكلون الطعام ويمشون فى الأسواق" دون نظر أو اعتبار لحقائق

المصطلح له أكثر من سبعة مفاهيم !! (ص ١٠٢، ١٠٣).

ولو اطلع على كتابات "كارل بور" و"عبدالله العروى" لما انتقد تعريف الباحث، ولتخلى عن اتهامه "باللامنهجية" (ص ١٠٤).

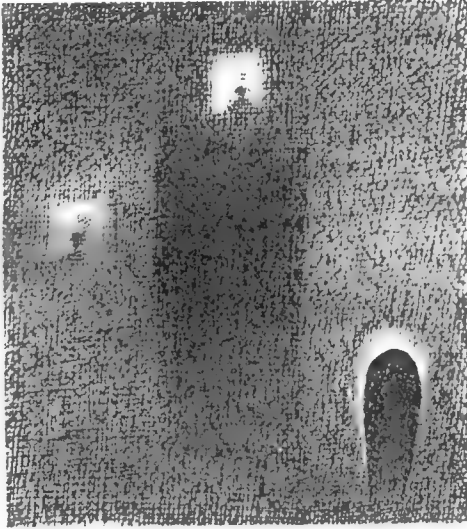
نفس الشيء يقال عن تعريف "الوسطية" التي رأى المؤلف فيها نظرة إسلامية جامعة لعناصر الحق والعدل والخير والصبوب" (ص ١٠٥) مسقطا بذلك التصورات اللاهوتية على العلم. كذا مصطلح "النص" الذي يرى المؤلف أنه "مفهوم عربي وإسلامي" (ص ١٠٧)!! ناهيك عن الشطط في فهم مصطلح "الحاكمة" الذي اعتمد فيه المؤلف تعريف "أبو الأعلى المودودي" (ص ١٠٩) الذي عجز فيه عن معطيات سوسيو - سياسية خاصة (ص ١١٠)، يعرفها المؤلف الذي طالما مجد "المودودي" في كتاباته.

وبرغم التعريف الشافى والوافى الذى قدمه الباحث عن مصطلح "التأويل" فى معظم كتبه، يتهمه المؤلف بالجهل مدلاً على ذلك بتعريفات تراشية عند "أبن رشد" و"الغزالى" ضاربا صفحا عن حقيقة تطور المفاهيم وتاريخيتها.

إن خطاب المؤلف الناضج "بالأدجلة" و"العلمانية" و"القصور المنهجى" و"نفى الآخر" و"الفقر المعرفى" و"اللاتاريخية"، هو عين الخطاب الأصولى المعاصر، فهل يجوز بعد ذلك أن ينصب نفسه "قاضيا" لمحاكمة "مفكر" مجتهد؟ إن دعوته الباحث

"عصر سيطرة العسكرية على شئون الدولة"، وأن فكره مسئول عن تحجيم العقل وتغييب الفكر فى عصر الانحطاط. تلك حقائق أولية ينم نفعها عن ذرائعية تبريرية نتيجة اعتبار التيارات الأصولية المعاصرة الإمام الغزالى - المؤرخ فكريا وإيديولوجيا للعسكرتاريا الإقطاعية السلجوقية - "حجة الإسلام" ومن قال بعكس ذلك حلت عليه اللعنة واتهم بالكفر. وغنى عن القول إن الغزالى نفسه قد ندد بما جرى فى عصره من "تكفير" المخالفين فى الرأى!!

أما عن التهمة الثالثة - خلل المنهج - فلست أدري كيف يمكن لمن اعتبر "الإتباع" منهجا أن يتحدث عن المنهج؟ لقد حاول المؤلف - عبثا - التشكيك فى إحاطة الدكتور نصر أبو زيد بالمناهج الكلاسيكية والمعاصرة فى قراءة النصوص فى آن (ص ١٠٦). والأهم تطبيقها حسب ما تفرضه طبيعة موضوع البحث كل فى مجال فعاليته، وهو ما أسفر عن تقديم إنجازات معرفية، اعتبرها "الإتباعيون" شططا ومجازفة بل بدعا وهرطقة!! والأجى أن نرد هذه التهم إلى المؤلف الذى أبان عن فقر مدقع فى مجال المنهج والرؤية.. د. ليلنا فى ذلك تصوره الخاطئ عن مفهوم مصطلح "الإيديولوجيا" وعدم استيعابه التعريف الصحيح الذى قال به الباحث إذ هى فى نظره المنظور الذى يحدد للإنسان معايير الصواب والخطأ، وهو تعريف لا يتسق مع مفهوم المؤلف الخاطئ الذى يرى أن



والعودة إلى طريق السلف، مدعماً دعوته برواية قصة حياته وتجربة انتمائه إلى الفكر الماركسي، وتوبته عنه، داعياً الله له بالهداية "وما ذلك على الله بعزيز" (ص ١٣)..
من جانبنا - بالمثل - لا نتردد في دعوة المؤلف إلى أن يتخلى عن مقعد "القاضي - الكاهن"، وينصرف إلى البحث والدرس؛ حتى لا يسئ إلى العلم والدين في أن...!!

لمراجعة أفكاره "التي تجاوزت دائرة ما أجمع عليه المؤمنون بالإسلام" (ص ١١٨)، تحفظنا - بدورنا - إلى دعوة المؤلف لمراجعة أفكاره التي تستمد مرجعيتها من أضابير الكتب الصغراء في عصور الظلام..
وعلى عادة الأصوليين الذين يتشدقون بحرية الفكر من باب "دس السم في العسل"؛ يدعو المؤلف الباحث للإفاقة من كابوس "الفكر التغريبي"

الخبين إلى مروة

محمود أمين العالم

لكنون ملامحه الباطنية الغنية. ولهذا لا تتوهج في النفس ذكره حتى استشعر رفيف هذا العطر الإنساني النادر : عذوبة نفس، وشرف فكر، وسماحة خلق، وجسارة موقف، وطهارة مسلك وأكاد أقول: نبوة مسلك. ما أكثر ما تساءلت كيف تكاملت هذه السببيكة الذهبية الإنسانية النادرة في شخص حسين مروة. وقد تسمح لي معرفتي الحميمة بحسين مروة ، وقراءتي المدمنة للملامح حياته وكتاباتاته أن أجتهد في تلمس مصادر هذه الملامح .. وأكاد أجدها دائماً

الزميلات والزملاء الأخوات والإخوة شكراً عميقاً لهذه الدعوة الكريمة للمشاركة في شرف هذا اللقاء الروحي الفكري الحميم مع الإنسان والمفكر والناقد والمناضل الوطني والقومي والأمرى حسين مروة.. واسمحوا لي أن أقول منذ البداية، إن الحديث عن حسين مروة ، أكبر من أي حديث آخر عن الإضافات التي أضافها حسين مروة إلى حياتنا وفكرنا وثقافتنا، على رفعة هذه الإضافات. إن هذه الإضافات هي بعض هذا النموذج الإنساني الباهر، بعض تجسيد

الكلمة التي ألقاها محمود أمين العالم في الاحتفال بالذكرى العاشرة لانتقال الشهيد حسين مروة.

وذلك يوم ٢٨/٢/١٩٩٧ في الجامعة اللبنانية.

في رحلات ثلاث له:

أولى هذه الرحلات:

هي رحلة معاناته الفكرية الروحية الأولى من سعات تراثنا العربي الإسلامي في أبعاده الدينية الباطنية التي استوعبها استيعاباً عميقاً جميعاً، رحلته منها وبها إلى قمم عصرنا الراهن في مستجداته الفكرية والعلمية التي استوعبها استيعاباً عقلانياً عميقاً كذلك، وأمتلك أدواتها المنهجية، وتفتح على إمكانات رؤاه المستقبلية.

أما الرحلة الثانية:

فهى رحلة العودة إلى هذا التراث العربي الإسلامي على أنها لم تكن في الحق عودة، بقدر ما كانت استعادة عقلانية نقدية لهذا التراث متسلحة بكل ما استوعبه حسين مروة من رؤى وأدوات منهجية علمية عصرية.

يفضل رحلته الأولى استطاع أن يضيف إلى القمم الباردة والآلية في معارف العصر ومناهجه العلمية والتطبيقية أبعاداً إنسانية روحية أخلاقية جمالية ما أكثر ما نفتقدها في هذه المناهج..

ويفضل رحلته الثانية استطاع أن يضيئ سعات التراث العربي الإسلامي بوعي ناصع بحقيقته السياقية والتاريخية.

ومن هاتين الرحلتين استطاع أن يجدد رؤية الماضي بمستجدات الحاضر، وأن يحرر هذه الرؤية من جمودها السلطوي والعقائدي، وأن يجعل من

هذه الرؤية، لا قطيعة معرفية عدمية مع الماضي، وإنما تواصلًا تجاوزيًا إبداعيًا للماضي واستشرافًا للمستقبل.

وهكذا، كان من الطبيعي أن تبزغ رحلته الثالثة، رحلة المشاركة في تجديد الحياة وصناعة المستقبل: رحلة الانتقال من نقد المعرفة إلى نقد الواقع، من أفق النظرية إلى أفق الفعل التغييري، رحلة التفاعل الجدلي الصي المتصل المتشابك بين الذات والموضوع، بين الضرورة والحرية، بين الالتزام والإبداع، بين الآلى والتاريخي، بين الحقيقة والقيمة بين خصوصية الأنا القومية وكلية الأنا الإنسانية، بين الوطنية والاشتراكية العلمية.

على أن هذه الرحلة الثالثة لم تكن في أية لحظة من لحظاتها منفصلة عن رحلتيه الأخريين - ولا أقول السابقتين - إنما هي رحلات ثلاث متكاملة متزامنة متسقة متنامية في رحلة واحدة تشكل ملامح حسين مروة: ناقداً ومفكراً وباحثاً ومناضلاً وسؤالاً قلقاً دائماً، ونموذجاً إنسانياً باهراً.

على أني أخون فكر حسين مروة، ومنهجه، بل أخون الحقيقة، إن لم أتبين وراء هذه الرحلات الثلاث، وراء هذه الشخصية الباهرة، نفحات من جيل لبنان العريق، الذي أبدع الحرف الأول وأبدع المبدعين من المفكرين والمبدعين الكبار، الذين صاغوا ومازالوا يصوغون من هذا الحرف آيات من الفنون والمعارف والمواقف الشامخة في ثقافتنا العربية.

إن حسين مروة ابن مبدع بار لشعبه اللبناني المبدع.

أشعر به من أسى عميق فى هذه الحضرة الروحية العقلية مع شهيدنا العظيم حسين مروة ، للغبية الفادحة لهذا الجزء الثالث من ملحمة التراثية "النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية". أنا لا أقف عند هذا الجزء المتفقد من هذه الملحمة أنا لا أتحدث عن جزء ثالث فى كتاب. وإنما أتحدث عن ركن ثالث فى رؤية شاملة ، فى موقف فكرى مستنير فاعل ، ما أشد ما نفتقده فى رؤية تراثنا الثقافى والتضالى منذ ابن رشد حتى اليوم.

يقول حسين مروة فى نهاية الجزء الثانى من ملحمة: "وبعد نحو قرن من زمن ابن سينا استأنفت هذه الفلسفة فى بلاد المغرب العربى كفاحها المجيد بوجه الإرهاب الفكرى الرجعى، الذى حمل الفزالى رأيته بضعة أجيال. وقد تمثل هذا الكفاح بفلسفة ابن رشد والتيار الرشدى التقدمي". ثم توقف الجزء الثانى من الكتاب واعدأ بجزء ثالث. ولكن الرصاصة العمياء أوقفت هذه الرحلة الفلسفية التى كانت ستتواصل من فكر ابن رشد إلى فكرنا العربى المعاصر، وهو المرفأ الأخير لهذه الملحمة.

حقاً، نستطيع أن نجد صفحات من هذا الجزء الثالث المتفقد فى بعض فصول متفرقة لحسين مروة ، بل هناك من الكتاب والمفكرين العرب - مثل المفكر الحاضر معنا الدكتور طيب تيزنى - من ملأوا فراغ هذا الجزء الثالث باجتهادات مضيئة ، إلا أن واقع الفكر العربى عامة ، منذ ابن رشد حتى عصرنا الراهن، ما يزال واقعا

كان امتداداً مبدعاً لما سبقه من إبداع فى النقد الأدبى.

على أنه لم يكن مجرد ناقد أدبى، انتقل بالنقد الأدبى من الرومانسية إلى الواقعية - كما يقول وكما يقال - وإنما استطاع كذلك أن يجعل من النقد الأدبى نقداً للحياة نفسها وتنمية لقيمها المجتمعية والجمالية ولم يكن بواقعيته أسيراً للواقع، بل كان متجاوزاً لتضاريسه الخارجية ، مضيئاً لدفائنه، كاشفاً لما هو جوهري فيه، مبشراً بما هو أعمق وأصدق وأجمل ، مستفيداً من الدراسات والمعارف اللغوية والمنهجية والعلمية الجديدة.

وكان حسين مروة امتداداً مبدعاً لما سبقه من إبداع فى الدراسات التراثية. ولكنه أعاد بناء رؤيتنا للتراث الفلسفى مبرزاً ما فيه من كنوز الفكر المادى الموضوعى الذى طالما غيب وما يزال يغيب عند أغلب من يكتبون عن هذا التراث ، فضلاً عن كشفه لحقائق الصراع الطبقي فى قلب التراث الفكرى والأدبى والدينى والثقافى عامة، بغير جمود منهجى أو إيديولوجي.

وعندما أتأمل ما تركه من جهد فكرى عظيم فى مجال هذه الدراسات التراثية وما أثارته وتشيريه حتى اليوم من حوارات وخلافات غنية، أشعر بأسى عميق، أن فى حياتنا الثقافية مجلداً ثالثاً كتب ولم يكتب بعد. أجهض وهو ما زال وعداً فى ذهن صاحبه، اغتالته رصاصة فى موضع إبداعه ، خشية أن يتحول الوعد المبدع إلى أبداع متحقق. نعم .. ما أشد ما

ثم كان لقائى الحى به عام ١٩٥٦ فى بلودان بسوريا مع رفيق عمره وفكره محمد إبراهيم دكروب . كان اللقاء فى مؤتمر لتأسيس أول اتحاد للأدباء العرب. على أن الطابع الغالب على هذا المؤتمر الأدبى الثقافى كان هو الطابع السياسى. بل إن هذا المؤتمر - برغم ما احتشد به من دراسات أدبية وثقافية عامة - كان بمثابة تعبئة ثقافية معنوية للتصدى لعدوان استعمارى صهيونى متوقع على مصر. وسرعان ما وقع هذا العدوان بالفعل بعد بضعة أسابيع . ما زلت أذكر الوجوه الثقافية من مختلف البلاد العربية التى شاركت فى هذا المؤتمر، لعلى أكتفى بذكر طه حسين وميخائيل نعيمة وقسطنطين زريق. وما زلت أذكر البيان الثقافى القومى الذى صدر عن المؤتمر ، داعياً باسم تراثنا الثقافى العريق إلى تعبئة كل قوى الأمة للتصدى للعدوان. ومنذ ذلك التاريخ، وطوال الخمسينيات والستينيات والسبعينيات وبعض سنوات من الثمانينيات كان اللقاء مع حسين مروة حيثما تكون المعارك، معارك الثقافة، ومعارك النضال القومى والاجتماعى والديمقراطى . كانت أجمل وأنبى وأخصب سنوات العمر والفكر والمودة الإنسانية الصافية الرفيعة... حتى. كانت هذه الرصاصة العمياء... ومن يومها وحتى هذه اللحظة لم يتوقف إطلاق الرصاص على حسين مروة، على ما يمثلته حسين مروة من رؤية ومنهج وسوقف ونضال فى سبيل الحق والعدل والصرية والتقدم

غامضاً ، ملتبساً، جريحاً، مشتتاً، يفقد الوضوح والطريق والرؤية الشاملة الفاعلة، بل يكاد الكثير مما يكتب لا يخرج عن أن يكون مرثية ليل ثابت سرمدى بلا نجوم ، أو تهويلات ماضوية أصولية أو أكاديمية وصفية ، أو عدمية متجاهلة رافضة ، أكثر من أن تكون مسيرة عقلانية نقدية مناضلة نحو طريق مشمس.

لهذا أقول: إن نحسن كتابة هذا الجزء الثالث المفتقد ، يعنى أن نحسن امتلاك الرؤية الصحيحة لحقيقة واقعنا العربى الراهن، حقيقة عصرنا ، ليس مجرد امتلاك معرفى نظرى مجرد ، وإنما أن نمتلك امتلاكاً معرفياً نضالياً كذلك.

لهذا افتقد حسين مروة ، وافتقد بوجه خاص هذا الجزء الثالث من ملحمة الفلسفية الذى لم يكتب بعد كما ينبغي أن يكتب، وهو - فى تقديرى - مهمتنا التاريخية التى ينبغى أن نكرس جهودنا للقيام بها تعميقاً وتطويراً لمسيرتنا النهضوية العربية وتكريماً حياً متصلاً لحسين مروة.

كان لقائى الأول بحسين مروة لقاء مفاجأة سعيدة عام ١٩٥٥ فى المقدمة الخفية التى كتبها لكتاب "فى الثقافة المصرية"، الذى جمع فيه د. عبد العظيم أنيس بعض مقالاتنا المشتركة وفى هذه المقدمة استخلص حسين مروة من مصرية العنوان مروبىته، وكشف عما بين الدلالة الواقعية والبنية الجمالية الفنية من تلاحم عضوى به يكون الأدب أدباً.



إلى حين - المسيرة الصاعدة لحضارتنا الإنسانية لمصلحة الرأسمالية العالمية الجشعة، فليس ثمة نهاية للتاريخ، ولا نهاية لنضال الشعوب من أجل التجدد والحرية والعدل والتقدم والإبداع.

ولهذا فإننا نلتقى الليلة لا لنحيي ذكرى استشهاد حسين مروءة، بل لنحيي مسيرة حياته وفكره ونضاله التي استطاع أن يصوغ لنا، لحياتنا، لثقافتنا، لنضالنا، نموذجاً إنسانياً باهراً، نسعى أن نواصل استلهامه، وتحقيقه وتجديده والإضافة إليه..

تحية جديدة للعالم والفكر والناقد والمناضل والنموذج الملهم حسين مروءة.

وتحية للشعب اللبناني المجيد الذي أنجب حسين مروءة وأنجب العديد من المبدعين الذين أغنوا ويغنون ثقافتنا العربية، وتحية خاصة للجنوب اللبناني في نضاله البطولي من أجل هزيمة العدوان والاحتلال الإسرائيلي للجنوب اللبناني ولتحرير الجولان ومساندة الشعب الفلسطيني في نضاله من أجل إقامة دولته المستقلة.

وتحية أخيرة للحزب الشيوعي اللبناني الذي كان وما يزال حضناً أميناً دافئاً لحسين مروءة ولتراثه الفكري والنضالي.

والإبداع. بل لعل أمتنا العربية لم تشهد في تاريخها الحديث لحظة متردية كهذه اللحظة التي نعيشها اليوم، والتي يزداد فيها التمزق القومي، والتخلف الاجتماعي والقيمي والتبعية الاقتصادية والسياسية والثقافية والإعلامية للرأسمالية العالمية، فضلاً عن التخاذل أمام العدوانية التوسعية الصهيونية.

بل لعل العالم أجمع - برغم ما حققه من منجزات علمية وتكنولوجية باهرة - قد أخذ يتردد إلى أخط وأبشع وأشرس صور الاستغلال والعدوان والفساد ومافيات المخدرات والجنس وتجارة الأطفال وتلويث البيئة وفقدان المشروعات الدولية وتدنى المبادئ والقيم في صورة معولة.

إن الرصاصات التي أطلقت على حسين مروءة أصبحت تنهال منذ ذلك الحين على ما حققه نضالنا القومي، وما حققته الحضارة الإنسانية عامة من منجزات ومبادئ وقيم.

على أن هذه الرصاصات، أن تكن قد عطلت - إلى حين - كتابة وممارسة وتحقيق الجزء أو الركن الثالث من أركان المشروع الجديد لخصوصيتنا القومية العربية، وإن تكن قد عطلت -

تراث حسن خنفي ونجديده (ملاحظات أولية)

د. علي مبروك

رأت فيها الملايين من العرب حلمها في التحرر والنهضة على مدى العقدين، فبعد أن أهدرت الهزيمة في العام السابع والستين، وتراجعات ما بعد عبد الناصر، الحلم، فإن الملايين المحبطة قد عادت أدراجها تبحث عن ملاذ... وفي هذه المرة، كان الإسلام هناك (١).

كان الإسلام هناك تردّد أصداؤه "مدافع آيات الله" التي انطلقت تدوى في إيران معلنة أن الإسلام هو وريث الثورة الوطنية المقدورة (ولابد أن تكون ثورة مصدق في الذاكرة)، وتعلن عنه رصاصات الإسلاميين في صدر السادات الذي بدا اخفاقه شاملاً في الداخل .. حيث لا شيء سوى القمع

مع نهاية السبعينيات بدا وكأن ملامح العالم الذي عشناه سابقاً في الخمسينيات والستينيات تتلاشى أو تكاد، لتأخذ مكانها - وفي مقدمة المشهد - ملامح عالم آخر، لعله بدا ليس غريباً فقط عن العالم السابق، بل ولربما لاح خصماً ونقيضاً. فقد راحت تتصدر المشهد شعارات الإسلام السياسي الذي استهوى أجيالاً من الشباب وجدت فيه الملجأ والملاذ من تناقضات اجتماعية وحضارية حادة امتصرتها وسحقت ، بضرارة، مطامحها وآمالها في عالم أكثر عدالة وإنسانية، وتوارت إلى الخلف - أو كادت - شعارات الحقبة الناصرية (بمفرداتها القومية) التي

ومن هنا بالذات، أعنى من إخفاق الثورة الوطنية، وإنحسار الموجة التقدمية ومن بروز الإسلام كقوة أكثر فعالية وحشداً، بدا لكثيرين أنه لا مستقبل لثورة أو نهضة من خارج الإسلام وتراثه الذى يشكل مخيال الأمة ومخزونها النفسى الذى لا يمكن القفز فوقه، فبرزت ضرورة السعى إلى صياغة الإسلام كإيديولوجية ثورية للشعوب الإسلامية تجعلها قادرة على مواجهة التحديات الرئيسية للعصر، الأمر الذى يعنى أن يتبلور "من العقيدة إلى الثورة" كان لازماً، من أجل ثورة تستعصى - إذ تجد ما يؤسسها فى العقيدة - على أى انكسار وتناه.

وهنا فلعله يلزم التنبؤ به بأن "من العقيدة إلى الثورة" قد تبلور - بمجلداته الخمسة - كجزء من المشروع الأشمل عن "التراث والتجديد" الذى يتضمن طموحاً هائلاً إلى إنتاج قراءة واعية، لا بتراث الذات فقط، بل وبتراث الآخر أيضاً. ورغم الوعى بأن موضوع "التراث والتجديد" ليس جديداً (٣)، فإنه يبدو أن سعياً لقراءة التراث بهذا القدر من الشمول والكلية لم يتبلور فى تاريخ الفكر العربى، قبل حنفى.

إذ ظل التراث، قبلاً، مجرد ساحة للتفتيت والانتقاء، ولعل هذا التباين إنما يجد تفسيره فى القصد من القراءة فى الحالىين، حيث ارتبطت تفتيت التراث بخضوعه لتوجيه ضروب من الإيديولوجيا تسقط عليه من خارجيه، بحيث راحت هذه الإيديولوجيات المتعاضدة إلى حد

والتضييق، وفى الخارج .. حيث الرجل لا يملك إلا التنازل والتفريط، وتؤكد حضوره (أى الإسلام) أعمال الجهاد والشهادة ضد أعداء الأمة الذين أصبح حضورهم مشمولاً ببركات النخب العربية الحاكمة ورعايتها. وهكذا كان الإسلام هناك .. لكن مآزقه الذى تكشف عنه الأدبيات الإسلامية المعاصرة التى تبدو فقيرة وبائسة، أنه كان يعبر - فى الأغلب - عن اليأس من العالم، بأكثر مما كان يعبر عن الوعى به، وهنا قلل الكثيرين فى العالم العربى، وضمن سياق هذا اليأس، قد اكتشفوا الإسلام كحصن أخير للدفاع عن كيان الأمة فى مواجهة الموجة الإمبريالية الراهنة، وذلك حين رأوا مناضليهم التقدميين - الذين طاموا تحدثوا عن حروب لا تنتهى ضد الإمبريالية من أجل بناء كوميونات الفقراء - يخدمون ببريق الياقات الجديدة عن "عالم جديد".

لقد بدا، إذن، أن دورة القرنين من إبداء النهضة والتحديث فى العالم العربى قد انتهت إلى نقطة الصفر تقريباً، أو على قول "حنفى" انتهت فجر النهضة العربية الحديثة، ولم نر ضحايا أو ظهرها، وحل ليلها بسرعة، وسادت روح المحافظة الدينية، وكان الصاروخ قد هبط إلى الأرض بمجرد أن ارتفع، ولم يستطع خرق حجب السماء إلى رحب الفضاء، فظهرت الأصولية الإسلامية على أنها الرصيد التاريخى الوحيد الباقى على مر العصور، حامى حمى الإسلام ضد الغرب (٢).

- إلى "إبداع الأنا في مقابل تقليد الآخر (سواء كان الغرب أو الصلف) وإمكانية تحويل الآخر إلى موضوع للعلم يدل أن يكون مصدراً للعلم" الأمر الذي يكشف عن الطموح إلى تجاوز التكرار والإلتحاق إلى الخلق والإبداع. وبالرغم من هذا التمييز لقراءة حنفى فإنه يبقى أنها تعاني من التضخم في دور القارئ على حساب المقروء، وعلى النحو الذي يدنو بها من حدود الإسقاط (٥).

فـ "كل قراءة" تبدأ بمعرفة شيء ما، معرفة ما يحتاجه القارئ أولاً، ماذا يريد أن يقرأه في النص، وماذا يريد النص أن يقول له، فالقارئ هو الذي يقرأ النص وهو الذي يعطيه دلالة (٦) فالنص القديم عند "حنفى" هو مجرد إطار يعلق عليه أفكاره (٧). وهكذا فإن قسفية "التراث والتجديد" إنما تستحيل، ضمن هذه القراءة، إلى مجرد "إعادة تفسير التراث طبقاً لحاجات العصر.. (وبحيث يكون) التراث هو الوسيلة، والتجديد هو الغاية" (٨) أو يكون التراث هو (الهامش)، والتجديد هو (المركز) المعلق عليه. والحق أن التراث هو بالفعل مقصود، لا من أجل ذاته، بل من أجل الذات الراهنة، ولكن تحويله إلي وجود من أجل الذات الراهنة إنما يقنض سيطرة عليه لا تتحقق إلا عبر إنتاج معرفة علمية به، لا تتجاهل كونه ظاهرة لها وجودها الموضوعي على نحو ما، ولها قوانينها الخاصة. ولعل هذا الإنتاج لمعرفة علمية بالتراث لا يكون ممكناً إلا بوجه إلى السياقات المعرفية

التصادم، تجد في ذات التراث ما يبرر وجودها ويدعمه. وفي حدود هذا الدور المطلوب من التراث أداءه، فإن أحداً لم يجد أية ضرورة لإنجاز فهم شامل للتراث في شموله وكليته، واكتفى الجميع بالانتقاء النفعي من التراث، كل حسب موقفه الإيديولوجي، وفي المقابل فإن السعي، عند حنفى، إلى قراءة التراث في شموله وكليته إنما ينطلق من أن "تحليل التراث هو في نفس الوقت تحليل لعقليتنا المعاصرة وبيان أسباب معوقاتنا، وتحليل عقليتنا المعاصرة هو في نفس الوقت تحليل للتراث، لما كان التراث مكوناً رئيسياً في عقليتنا المعاصرة".

وهكذا تقصد قراءة حنفى إلى تحليل البناء المعاصر لكل من العقل والواقع، وليس تبشير فرض الإيديولوجيات عليهما من الخارج، الأمر الذي فرض عليها الشمول والكلية.

ولعل ثمة تمييزاً آخر لقراءة "حنفى" يتأتى من كيفية حضور تراث كل من الذات والآخر فيها. فإما الغالب على حضور التراث في فضاء الفكر العربي المعاصر أنه حضور عبر التكرار لا الوعي، وذلك ما يبدو من قراءة السلف (الماضي) الذي راح يلج على أنه "لا يصلح أمر هذه الأمة إلا بما صلح به أولها" (عبر التكرار بالطبع)، وسار معه على نفس الدرب السلفى (الحداثى) الذي ألج في المقابل على أنه "لا يتصور نهضة شرقية ما لم تقم على المبادئ الأوروبية" (عبر تكرارها أيضاً)، فإن قراءة حنفى إنما تسعى - على قوله

وهنا فإنه إذا كان التسيلور في لحظات ومراحل جزئية هو أول ما يلزم قراءة للتراث بهذا الشمول والطموح، فإن "من العقيدة إلى الثورة" قد كان أولى لحظات التحقق، وكان "علم أصول الدين" هو موضوع هذه اللحظة الأولى. وقد بدأنا بهذا العلم لأنه أول العلوم الإسلامية من حيث الظهور، ومرتبطة بالبيئة الإسلامية أشد الارتباط، ولم يخضع لأي أثر خارجي في نشأته، بل كان الدافع عليه الأحداث السياسية التي زخر بها العالم الإسلامي منذ الفتنة، مما حدا بالبعض إلى اعتبار هذا العلم، الفكر الإسلامي الأصيل (١٠).

والحق أن العلم - وابتداء من ذلك كله - قد راح يحتل موقعا مركزيا داخل الثقافة الإسلامية، بلغ حد إنطوائه على البنية العميقة لخطاب تلك الثقافة (١١) وذلك في صياغتها الأكمل وتعبيرها الأعلى، ولعل هذا الموقع المركزي للعلم داخل الثقافة يتجلى في أن العديد من الممارسات الإبداعية في حقول معرفية أخرى (كالتاريخ والنحو والبلاغة والتفسير والفقه والنقد وغيرها) كانت تتوجه، على الدوام، إلى البحث عن أسانيد نظرية من علم الأصول تؤسس من خلالها قضاياها الخاصة.

ولذلك فإنه لا ينبغي أن يدّش المرء حين يقرأ في نص نحوي أو بلاغي أو تاريخي عبارات تكاد تكون، وبقاموس مفرداتها، ترجيعاً حرفياً لشبائنها في علم أصول الدين، حيث أنها البنية تُستعار في تعبيرها الأعلى. ومن هنا - لا محالة - ما شاغ

والتاريخية والإيديولوجية التي نشأ وتطور فيها، وذلك ما تعجز عنه قراءة "حنفي" الفينومينولوجية التي لا تعرف إلا مجرد رده إلى السياق الشعوري للمقارئ.

والحق أن ذلك يحيل إلى أن طبيعة الأدوات المنهجية المستخدمة في قراءة ما، قد تتحول إلى عائق يحول دون إنتاج هذه القراءة. ومن هنا ضرورة أن تسعى أية قراءة للتراث، لا إلى مجرد تحديد إجراءاتها وأدواتها المنهجية فقط، بل وإلى اختبار فعالية هذه الإجراءات بعد التطبيق الفعلي، وذلك للتحقق مما إذا كانت هذه الإجراءات، وما يخالها من تصورات، قد مكنتها من تحقيق طموحها، أم أنها قد أمأقت.

والملاحظ أن العائق الذي تنطوي عليه قراءة "حنفي" - والذي فرضته طبيعة أدواته - إنما يتجلى في تبني استراتيجية التحول بالأبنية التراثية من دلالاتها القديمة إلى دلالات أكثر توافقاً مع العصر، تتكشف في الشعور، ومن دون تفكيك تلك الدلالات القديمة بردها إلى السياق المعرفي والتاريخي الذي أنتجها: فبدا وكأنه (التجاوز) بين دالتين، أو أنه القفز من دلالة (أقدم) إلى أخرى (أحدث)، دون تأسيس لأي منهما في جملة السياقات التي أنتجتها، بل في مجرد الشعور المنتج للدلالة. ولسوء الحظ فإن ذلك هو الثابت الغالب على مشروع "حنفي" للآن، والذي يتكشف - تبعاً لذلك - عن حس نبوئي لا تاريخي. ولعل ذلك هو مازق مشروع "التراث والتجديد"، رغم طموحه الفذ واتساعه غير المسبوق (٩).

سهروردی



لها، فتبدو معلقة في الزمان، لا هي تحيا تاريخها من جهة، ولا هي أهل لأن تحيا تاريخ الآخر من جهة أخرى، حيث التاريخ ليس مجرد التزامن مع الآخر في لحظة ما، بل هو تراكم للخبرة والتطور لا تستطيع الذات العربية الراهنة إدهاء امتلاكه. إنها عيشاً توحد نفسها مع تاريخ الآخر انطلاقاً من مجرد التزامن معه في لحظة واحدة، فتسلك مع الحادثة بعقلية "البدوى" الذي يرى فيها مجرد متاع يمكن نقله من سياق إلى آخر، تماماً كما تنقل الخيمة في الحصراء من واد إلى آخر، وبما يعنى أنها لا تعرف إلا منطق "الاستعارة" الذي يفترض غياباً للتاريخ واسقاطاً له.

ومن جهة أخرى فإن "حياتنا المعاصرة لم تبين على وجود الإنسان: جامعة الإعداد الكبيرة، مركبات الكتل البشرية ... مجتمعات السلوك الجماعي، إلى آخر ما نعهده من مظاهر في حياتنا المعاصرة التي يغيب عنها البعد الإنساني الفردي والتي يكون فيها الإنسان موضع قهر من السلطة والمجتمع والأسرة. فلا مجال للفرديّة في سلوكنا العام، إلا في حدود شذوذ أو انصراف أو إدهاء أو تقليد. أزمة الإنسان في عصرنا هي أزمة غياب الإنسان" (١٣).

والملاحظ أن هذا الغياب لكل من الإنسان والتاريخ، يكاد أن يجد ما يؤسسه، على نحو شبه كامل في علم أصول الدين، وأعني من حيث أن اللاأناحية بأسرها إنما تنبئني على تصور للتاريخ يتبلور أساساً في حقله،

في المدرس الراهن، من لجوء العديد من الباحثين المعاصرين، عند قراءة لهم لخطابات نقدية أو بلاغية أو تاريخية أو غيرها عند مؤلفين يعينهم إلى التماس البنية الموجهة لتلك الخطابات مصاغة في أقصى درجات تماسكها وشمولها في الحقل المعرفي الخاص بعلم أصول الدين، وذلك حين بدأ أنه يستحيل تماماً، من دون ذلك، إنتاج وعي معرفي متماسك بتلك الخطابات، وهو الأمر الذي يؤكد على نحو لاخفاء فيه، على المركزية البنيوية لعلم أصول الدين داخل بناء الثقافة التراثية بأسرها.

ولعل مركزية "العلم" داخل الثقافة التراثية لم تكن هي الباعث فقط على ابتداء مشروع "التراث والتجديد" به، بل كانت خطورته أيضاً، حيث العلم هو "أخطر العلوم التقليدية على الإطلاق على الإنسان والحياة" (١٤). وهنا فإنه إذا كانت مركزية العلم إنما تحيل إلى دوره عند القدماء، فإن الخطورة هي ما يميز حضوره في الواقع المعاصر، وذلك من حيث يبدو أن الأزمة الشاملة التي يعانيها الخطاب العربي المعاصر إنما تجد أسسها العميقة في تجاوزيف هذا العلم.

فقد اتفق الجميع تقريباً من دارسي الخطاب العربي المعاصر على أن أزمته الحقة إنما تتأني من الغياب شبه الكامل لمفهوم "الإنسان والتاريخ" عن فضائه. إذ يبدو إن قراءة للخطاب تتكشف عن ذات تحيا خارج أي تاريخ، وذلك من حيث تكتفى بأن ترى في تاريخ الآخر (الغربي بالطبع) تاريخاً

الإلهي القديم إلى طور إنساني جديد. فبدل أن تكون حضارتنا متمركزة على الله، والإنسان داخل ضمن الأغلاف، تكون متمركزة حول الإنسان، والإنسان خارج عن الأغلاف، وهي مهمة ليست بالسهلة لأنها تبتغي نقل دورة الحضارة من الله إلى الإنسان، وتحويل قطبها من علم الله إلى علم الإنسان، وعلى هذا النحو نقضى على أزمة الإنسان في عصرنا^(١٤). وإذا التاريخ "لا ينشأ في حضارة تقوم على شد الوثاق بل على فك الوثاق، ولا ينشأ في حضارة إلهية بل في حضارة إنسانية^(١٥) فإن في القضاء على أزمة الإنسان قضاء على أزمة التاريخ بالطبع.

لقد كان لازماً إذن، لا مجرد البدء من علم الأصول، بل وإعادة بنائه على نحو يسمح "بعودة الغائب" أعني الإنسان والتاريخ، ومن حسن الحظ أن ذلك قد كان مضمون السعى في "من العقيدة إلى الثورة".

فالكتاب (أعني من العقيدة إلى الثورة بالطبع) تنتظمه خمسة مجلدات تنطوي كلها على السعى إلى إعادة بناء كافة موضوعات علم أصول الدين، وذلك على النظام والتسريب الذي استقرت به بنية هذا العلم في المصنفات الأشعرية المتأخرة.

ورغم إلصاح "حنفي" على أن هذا الاحتفاظ ببنية العلم ونظامه القديم إنما يرتبط بالخوف من أن يتصادم الكتاب - إذا زلزل النظام الذي استقر عليه العلم - مع شعور متلقية إلا أنه يبدو أن الأمر يتجاوز ذلك إلى

وهو التصور الأشعري للتاريخ سقوطاً دائماً من الأفضل إلى الأقل فضلاً، وذلك في سيرة من التدهور الذي لا يمكن ألبته رفعه إلا من خلال القفز إلى لحظة نموذجية خارجة (ويما يعنى أنها من طبيعة لا تاريخية). والمهم أن هذا التصور لقهر التدهور في التاريخ لا يتحقق إلا عبر نموذج مستعار من خارج العملية التاريخية ذاتها، إنما يؤكد على الدور التأسيسي لتصوير التاريخ الأشعري في بناء الغياب الراهن للتاريخ (أو اللاتاريخية) وذلك من حيث تنطوي هذه اللاتاريخية على نفى الفاعلية عن التاريخ، بالإلماح على استدعاء نموذج التقدم من خارجه.. أما من السلف (رجوعاً) أو من الغرب (معوداً)، وفي كل الأحوال عبر القفز والتنكر للتاريخ.

وليس من شك في أن هذا النفي للفاعلية من التاريخ إنما يرتبط ويحيل، في آن معاً، إلى نفى الفاعلية عن الإنسان، وذلك من حيث تتضافر الفاعليتان معاً، وتدور الواحدة منهما مع الأخرى وجوداً أو عدماً، حتى ليبدو وكأن نفى الواحدة منهما إنما يؤول إلى نفى الأخرى.

وإذا كان يبدو هكذا أن الجذر الأبعد لمازق الخطاب المعاصر إنما يختفي في بناء علم الأصول، فإن ذلك قد اقتضى لا مجرد ابتداء مشروع "التراث والتجديد" بهذا العلم الأكثر خطراً، بل وأن تكون "مهمتنا (مع العلم بالطبع) هي كشف الاستعار، وإزاحة الأغلفة، ونزع القشور من أجل رؤية الإنسان حتى نتنقل بحضارتنا من الطور

ثانوي.

وبالرغم من أن ذلك يحقق ما سبق أن قررره "حنفي" نفسه من "أن التجسيد هو المتن، والتراث هو الهامش". فإنه يكشف من جديد عن هيمنة آلية التجاوز التي تتجلى هنا ، لا كنشاط معرفي بل كنمط كتابي. ولعل ذلك يكشف عن سطوة التجاوز التي جعلته المحدد لبناء المضمون المعرفي للكتاب من جهة ، ولشكل كتابته من جهة أخرى.

وإذا كان ذلك يكشف عن استحالة الفصل بين الشكل والمضمون فيما يتعلق بالكتاب ذاته ، وذلك ابتداء من انبثاقهما حسب آلية واحدة هي التجاوز، فإنه لابد أن يدفع باتجاه النظر عموماً إلى استحالة فصل الشكل عن المضمون واعتباره شيئاً هامشياً وبلا دلالة، وذلك من حيث تتأكد استحالة فهم أو تفسير النص، أي نص، من دون تحليل لشكله واكتنازه دلالاته، حتى لقد اندفع واحد من أهم الفلاسفة النقاد (وأعني لوكاتش الذي لا يمكن اعتباره شكلاً ثانياً أبداً) إلى اعتبار "الشكل هو العنصر الاجتماعي حقاً في الأدب".

ومن هنا فإن إشكال الشكل في علم الأصول ليس أمراً هامشياً أبداً، بل لعله أكثر جوهرية من المضمون ذاته، وذلك لا لأنه قد انصهر مع المضمون واستحال إلى جزء منه فقط، بل والأهم لأنه يحقق غاية المضمون وقصده على نحو كان يستحيل تماماً من دون هذا الشكل بالذات. ومن هنا فإن تقويض هذا الشكل

الارتباط بالإطار المنهجي الذي ينتظم الكتاب، بل وحتى المشروع بأسره فيما يبدو (١٦) وخصوصاً ما يحيل إليه هذا الإطار المنهجي من حضور، سبق الإلماح إليه، لآلية التجاوز التي تتجلى هنا في تجاوز المضمون الإنساني والأكثر تاريخية مع النظام أو الشكل اللاهوتي والأكثر صورية. والمهم أن الكتاب، هكذا، ينبني على الاعتقاد في إمكان الفصل بين الشكل والمضمون في العلم. ومن هنا ما يلحظه قارؤه من ثبات الشكل القديم للعلم كما هو ، وذلك فيما لو أسقط المرء ما قام به حنفي من إضافة عناوين تجديدية أسفل تلك التي وضعها القدماء لموضوعات العلم، فصار "التوحيد" في التراث هو "الإنسان الكامل" في التجديد فيما أصبح "العدل" كاشفاً عن "الإنسان المتعين" وصارت مسائل النبوة والمعاد دالة على "التاريخ العام" فيما اختصت الأسماء والأحكام والإمامة "بالتاريخ المتعين".

فبدا الكتاب هكذا منقسماً، من حيث نظامه ، قسمة عادلة بين الإنسان وهو موضوع المجلدين الثاني والثالث (والتاريخ) (الذي يشغل بالتساوي المجلدين الرابع والخامس)، وذلك فيما يعيد مجلده الأول بناء المقدمات النظرية للعلم. والملاحظ أنه إذا كان التجديد هنا يظهر عنواناً "حديثاً" متوارياً تحت عنوان "تراثي" فإن الأمر سرعان ما ينعكس ، وبحيث تتبدل مواقع "التراث" و"التجديد" في الكتابة نفسها، فتأتي مادة "التجديد" كمتن رئيسي فوق مادة "التراث" التي تستحيل - والحال كذلك - إلى هامش

في بنائها للعلم بالشكل المستقر في النسق الأشعري، واكتف بصب المضمون الاعتزالي فيه (وكان ذلك نتاج الأشعرية الأولى للقاضي)، فإن محاولة حنفي قد حافظت بدورها على الشكل المستقر ذاته، واجتهدت في تشويره بمضمون يناسب العصر. لقد بدا إذن أن التماثل بين المحاويلتين لافتاً حقاً. بل إن "حنفي" قد راح ينظر إلى محاولته بوصفها تمثل استئنافاً لمحاولة "القاضي" التي لم تعط التوحيد مجرد الأسبقية على العدل من حيث الشكل، بل وألت عند أحد تلاميذه (وأعني النيسابوري) إلى مجرد درس "في التوحيد" من دون العدل. والحق أنه إذا كان مصير محاولة القاضي عبد الجبار قد ارتبط باتجاه الحضارة الإسلامية آنذاك إلى التمرکز حول الله بدلاً من الإنسان، فإن قصد محاولة "حنفي" إعادة توجيه الحضارة نحو التمرکز حول الإنسان، لابد أن يدفع من تلاميذه من يلج على تطوير محاولته إلى درس "في العدل" يتخارج من التوحيد على صعيد الشكل بالذات. إذ الحق أن ثمة مضموناً للشكل في هذا العلم بالذات.

الهوامش

١ - ولعله لن يكون غريباً - والحال كذلك - أن تصل دورة الإحلال إلى مداها عند بداية التسعينيات .. حيث البعض من متاة القوميين قد راح يخلع - طامعاً

كان مما سيجعل المضمون الجديد للعلم أكثر اتساقاً ومنطقية، بل وأكثر إنتاجاً وقساعلية. إذ رغم أن المضمون، عند حنفي، قد حقق تقدماً كثيراً في سبيل الكشف عن (الإنسان) مطموراً في (الإلهيات) التي نظر إليها المضمون على أنها إنسانيات مقلوبة نشأت عن عجز الإنسان عن تحقيق ذاته في العالم، وكذلك في سبيل الكشف عن (التاريخ) مطموراً في (السمعيات) حيث يكشف عن التاريخ حاضراً بلحظاته الثلاث: الماضي (أو النبوة) والمستقبل (أو المعاد)، والحاضر (أو الإمامة)، فإمه يبدو أن حدود الشكل قد أعادت هذا المضمون عن بلوغ غايته، بل لعلها قد ناقضته أحياناً كثيرة، يتجلى ذلك في أنه إذا كان المضمون قد انبنى - كما سبق الإلماح - على النظر إلى الإلهيات بوصفها إنسانيات مقلوبة، وبما يحيل إلى إن "الإنسان الكامل" هو "الإنسان المتعين" مقلوباً أو أن "التوحيد" هو الذي يتخارج من "العدل" فإن الشكل قد انبنى - في المقابل - على تخارج الإنسان المتعين من الإنسان الكامل، أو العدل من التوحيد. وهكذا فإن اكتمال تحقيق المضمون لغايته إنما كان يقتضى ضرورة زلزلة النظام أو الشكل القديم للعلم بحيث يتخارج التوحيد من العدل وليس العكس.

وهنا فإن محاولة حنفي لإعادة بناء علم أصول الدين على نحو يتجاوز الأشعرية قد جابهت نفس المعضلة التي سبق أن جابهت محاولة القاضي عبد الجبار، فإذ احتفظت محاولة القاضي

من خلاله ، فهو تجديد من خارج التراث وليس من داخله" انظر : حسن حنفي: "التراث والتجديد" (مكتبة الأنجلو المصرية)، القاهرة ١٩٨٧، ص٢٤، ص٢٢. ولعل حنفي يكشف في هذه الفقرة كل عيوب قراءات التراث السابقة عليه.

٤ - حسن حنفي: التراث والتجديد، سبق ذكره ص ١٦.

٥ - ولعل حنفي قد قطن هو نفسه، إلى أن ثمة من قد يرى في قراءاته إسقاطاً، فراح يميز بين ضربين من الإسقاط، أولهما "لا يؤسس منهجاً ولا يعطى رؤية" وهو الإسقاط من حيث هو إسقاط لهوى أو مصلحة أو صورة ذهنية بيئية هي الذاتية عندما تتوقف عن أداء دورها في كشف الموضوع. ولكن الذاتية (في الضرب الثاني من الإسقاط) يمكنها أن تتجه نحو الموضوع وتنبهه ، وتحيله إلى معني، وفي هذه الحالة تكون الذاتية أساساً لرؤية، وتكون هي الذاتية المتجردة عن أي هوى أو مصلحة أو صورة ذهنية بيئية" انظر: المصدر السابق ص ٧٧. ولعل هذا التميز يؤكد دعوى "الإسقاط" بكثير مما يدفعها.

٦ - حسن حنفي : قراءة النص، في "دراسات فلسفية" (مكتبة الأنجلو المصرية) القاهرة ١٩٨٧، ص ٥٤٦.

٧ - وهنا فإنه ليس أمراً شكلياً خالصاً أن ينحو "حنفي" في "من العقيدة إلى الثورة" مثلاً إلى تعليق أفكاره على نص، لا مكان له عنده إلا في الهامش.

٨ - حسن حنفي : التراث والتجديد ، سبق ذكره ، ص ١١.

٩ - ولعل من حسن الحظ أن مشروع "التراث والتجديد" لم يوضع دفعة واحدة، بل تبقي العديد من لحظاته في طور

هذه المرة - رداء قوميته الذي بدا بالياً آنذاك . كان ذلك ما جرى في "العراق" الذي وجد أن شعاراته القومية العادة لا تغطيه في مواجهته مع الغرب في الخليج فراح يزرع خطاباً يشعارات الإسلام السياسي التي ظل لأكثر من ثمانين سنوات يحارب في مواجهتها حماية لعروش الخليج من خطرهما، وكان ذلك عن قناعة بأنها الأكثر قدرة على الحشد والتعبئة في مواجهة الغرب بالذات.

ومن المفارقات أنه من بين كثيرين التقطوا الإشارة كان قادة التحالف الغربي، الذين اثبتوا للعراقيين أنهم معهم على نفس الموجة تماماً، وأمنى أنهم راووا يردون للعراقيين عطيتهم، بأن منحوا عملياتهم هند العراق اسماً رمزياً مشحوناً بدلالات دينية كثيفة هو "المجد للعزاء" مؤكدين للعرب أنه ليس لهم أن يخجلوا من شعاراتهم الدينية.

٢ - حسن حنفي: الدين والثورة في مصر، ج١ "الاصولية الإسلامية"، (القاهرة: مكتبة مديبولي) دون تاريخ، ص ٢٥.

٣ - ف "الموضوع ليس جديداً، بل هو ما يتحدث فيه العامة والخاصة، وما تتناوله الجماهير والمثقفون ، ويكاد يجمع الكل على أن هذا موضوع العصر، وأن البداية في شق طريقه هي سبيل الفلاس، وهو الموضوع الذي بدأه الصالحون المذنبون كما سار فيه بعض الباحثين المعاصرين، ولكن التحليلات كلها إما جزئية ولا تشمل الكل، وإما تكتفي بمجرد التعبير عن الأمانى والنيات الصالحة في تجديد التراث وإما تعبيرات خطابية وأساليب بيانية تلهب حماس الناس وتعلن عن الكاتب أكثر مما تكشف وإما أسيرة التراث الغربي تجد

التبلور والتكوين، الأمر الذي يجعل من المراجعة والتطوير لا مجرد إمكانية قائمة ، بل ممارسة تتحقق بالفعل، إذ يحرص "حنفى- مع انبثاق لحظة جديدة من لحظات مشروعه - على ممارسة ضروب معلنة من النقد الذاتى يحقق بها المشروع تطوره.

١٠ - - حسن حنفى: التراث والتجديد، سبق ذكره ص ١٥٠.

١١ - فإذا تكاد هذه الثقافة أن تكون قد تشكلت بأسرها فى فضاء ديني، فإن للمرء أن يتوقع التشكل الأرقى لبنيتها فى نصها الذى يقارب أكثر من غيره تخوم هذا الدينى. ولحسن الحظ فإن علم أصول الدين لا يتميز فقط بمقاربتة القصوى لتخوم الدينى، والتي تؤكد ما مجرد تسميته ، بل يتميز - وهو الأهم - بأنه يكاد وحده أن يكون "الإبداع الفلسفى الأميل للمسلمين" والذى لا بد أن يكون - نتيجة لما يرتبط بذلك من طابع نظيرى - الأكثر قدرة على الصياغة الأكمل لبنية الثقافة بأسرها.

١٢ - حسن حنفى: التراث والتجديد، سبق ذكره ص ١٥٠.

١٣ - حسن حنفى: "لماذا غاب مبحث

الإنسان فى تراثنا القديم" ضمن كتاب "دراسات إسلامية"، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية)، الطبعة الأولى ١٩٨١، ص ٣٩٤.

١٤ - حسن حنفى: لماذا غاب مبحث الإنسان فى تراثنا القديم ضمن كتاب "دراسات إسلامية" سبق ذكره ، ص ٣٩٤.

١٥ - حسن حنفى: لماذا غاب مبحث التاريخ فى تراثنا القديم ضمن كتاب "دراسات إسلامية" سبق ذكره ص ٤٢٢.

١٦ - إذ الحق أن تصادم الكتاب مع شعور متلقيه إنما يتحقق ابتداء من المضمون الأجرأ الذى يطرحه، وليس يقلل من ذلك أبداً احتفاظ الكتاب بشكل العلم ونظامه القديم، الأمر الذى يعنى أن مسألة "الشكل" إنما تتجاوز "المرص على المتلقى" إلى منطق المنهج ونظامه. والحق أن إشكال المنهج عند حنفى وغيره يقتضى فحصاً أوسع لا مجال له الآن، وذلك مع الوعى بأن حنفى يتجاوز إلى حد كبير ما يشيع عند غيره من هيمنة النهج المستعار من الآخر غالباً على "الموضوع" الذى يتلاشى ويصبح عدماً أو يكاد.

حول جهل المترجمين

د. ماهر شغيق فريد

الحكام إلى اتباع نظام حياة" (٣٣٢) والصواب حذف "كلما الثانية، وهو خطأ شائع على أقدام الكتاب والسن المتحدثين. تسمى رواية روبرت لويس ستيفنسون "كيد نايد" (ص٧٤) وترجمتها: المختطف، ولها ترجمة سابقة إلى العربية.

تقول "محاميون" (ص١١٥) والصواب: محامون. تقول: "جولندن" القدرة المتواجد بقوة في أغلب الرواية (ص١٣٥) وقد أن الأوان لإلغاء كلمة "المتواجد" اللميمة هذه، وأن تستبدل بها الكلمة الصحيحة "الموجود" ترسم اسم الناقد الانجليزى هكذا "أدوين موير" ص (١٥٦) وصواب

سأحدث هنا من بعض الترجمات الصادرة حديثاً عن الهيئة المصرية العامة للكتاب مؤكداً - فى البداية - تقديرى للدور الكبير الذى تلعبه فى ظل انحصار نشاط الترجمة وتضاؤل عائدها المادى والمعنوى. وأسجل دون محاولة للاستقصاء بعض الأخطاء التى وقعت عيني عليها فى هذه الترجمات، والتى ترمى إلى غياب المراجعة والتدقيق.

ترجمت د. لطيفة عاشور الجزء الأول من كتاب الناقد الانجليزى "أرنولد كتل" مدخل إلى الأدب الروائى الانجليزى" تقول فى ترجمتها: "كلما ازداد التخصص فى العمل.. كلما مال

المسرحي الأيرلندي سنج "بيردى صاحب الأحزان" (ص ١٨٢) وصوابها: بيردر ذات الأحزان، إذ هي امرأة لا رجل، وللمسرحية ترجمة عربية. يتحدث عن الكاتب المسرحي الأيرلندي "سين أوكاسي" (ص ١٨٢) وصواب نقطة: شون أوكيزي. يقول عن مسرحية لبراندلو. "يفقد سجنور بونزا زوجته" (ص ١٨٧) والمقصود: السنيور أو السيد بونزا.

يتحدث عن "جون" في مسرحية برناردشو "سانت جون" على أنه رجل (ص ١٩٧) والمقصود: القديسة جان دارك، عذراء اللورين. يتحدث عن "سودوم وجومارهي" واسمها بالعربية: سدوم وعمورة، مدن السهل التي أهلكها الله، بحسب ما تقوله التوراة، لفساد أهلها وانغماسهم في رذائل اللواط والسحاق. يسمى مسرحية الكاتب المسرحي الفرنسي سبالاكرو "رجل ايراسي المجهول" (ص ٢٠٥) والصواب: مجهزة أراسي أو المرأة المجهزة.

يتحدث عن "ليليان هيلمان" ص (٢٠٨) على أنها رجل، وهي كاتبة مسرحية أمريكية. يسمى مسرحية أوان وإشروود "صعود إلي الطابق الثالث" (ص ٢١٥) وصوابها: تسلق ف ٦، وهو اسم جبل. يسمى مسرحية ت.س. إليسوت "الكاتب الواثق" (ص ٢١٧) والصواب: الموثوق به أو أمين السر. أي جهل وافتقار إلى المعرفة العامة وترجمة أحمد شاهين "الرواية اليوم" لماكولم برادبري (محرراً). يتحدث عن الشاعر الناقد الانجليزي تي. أي. هيلم (ص ٢٥) وصواب نطق

نطقه: ميور لم يكن الجبل السابق من أساتذة الأدب الانجليزي - لويس عوض، ومجدي وهبة، ومصطفى بدوي، وفخرى قسطندي، وعلى الراعي وأضرابهم - يرتكب مثل هذه الأخطاء في حق اللغة العربية.

وترجم أحمد سلامة محمد، بمراجعة د. مرسى سعد الدين، المرشد إلى فن المسرح، للويس فارجاس. يسمى مسرحية يوربديز "باكخاي" (ص ٤٦) وترجمتها: عابدات أو تابعات باخوس. يقول: "وهناك ترجمات كثيرة ممتازة متوفرة الآن لهذه المسرحيات" (ص ٤٨) والصواب: متوافرة، لا متوفرة. "يسوع نزاريت" (ص ٧٥) معناه: "يسوع الناصري" نسبة إلى بلدة الناصرة ب فلسطين. مسرحية ويستر "الشيطان الأبيض" (ص ١١٢) صوابها: الشيطانة البيضاء، إذ البطولة فيها معقودة لأنثى لا لذكز يسمى الشاعر الفرنسي "الفريد دي جيني" (ص ١٦٢) وصواب نقطة: دي ثيني، إذ أن حرف الجيم في اسمه صامت لا ينطق. وينطق اسم الكاتب المسرحي "نيون بوسيكو" على أنه: ديون بوسيكولت (ص ١٦٧). يتحدث عن "جاذج براك" (ص ١٧٤) في مسرحية إبسن "هيدا جابلر" أي "جاذج" هذا؟ إنما المقصود القاضي براك. يتحدث عن الكاتب المسرحي الفرنسي إدموند روستاند (ص ١٧٨) وصواب نطقه: إدمون روستان، إذ أن حرف الدال الأخير في كلا الاسمين لا ينطق. يسمى مسرحية تشكوف "العم فانيا" (ص ١٨١) وصوابها "الخال فانيا" يسمى مسرحية الكاتب

الدنيا، ولها ترجمة عربية. يرسم كلمة "تبختر" هكذا : تبخطر (ص ٩٢). يقول:

"وبالرغم من أن بلوم اجتماعي إلا أنه يعيش وحيداً (ص ١٠٩) والصواب حذف "إلا" وأن يستبدل بها "فإنه" وهو خطأ شائع . يسمى ثلاثاً من الكتاب الأخلاقيين الفرنسيين: روشيفوكولد وبرميير. وفوفينارجي (ص ١١٦) وصواب نطقهم: لارشفوكو، لابرويير، فوفنارج .

يتحدث عن أليس في رواية لويس كارول "أليس في بلاد العجائب" على أنها رجل! (ص ١٢٤). يسمى رواية الكاتب الإنجليزي إيفلين وف (وصواب نقطه: وو، ص ١٥٢):

حظيرة العروس تزار ثانية" وليس في الأمر حظيرة ولا اسطبل وإنما الصواب "إعادة زيارة برايدز هيد" وهو اسم بلدة إنجليزية. يسمى أندريه مالرو: مالروكس! (ص ١٥٤).

يسمى رواية القاص الإنجليزي أنجوس ولسون: "هميلوك وما بعد" (ص ١٧٨) والمقصود: الشوكران وما بعده، وهو السم الذي تناوله سقراط طائعا حتى لا يخالف قوانين المدينة. ينطق اسم الأديب الفرنسي أندريه جيد: جايدا (ص ١٧٩). يسمى كتاب جورج أورويل "الطريق إلى جدار من الخيش" (ص ١٨٠). أي خيش هذا؟ إنما المقصود: الطريق إلى رصيف ريجان البحري، وهو اسم مكان بانجلترا ، يسمى مسرحية برنارد شو "بيت الأرامل": بيتوات عائلة ويدوارا (ص ٢٠٧). ينطق اسم الكاتبة دافنى دي

الاسم. هيوم ، إذ اللام فيه تكتب ولا تنطق . يتحدث عن الفيلسوفة واللاهوية الفرنسية سيمون فيل على أنها رجل (ص ٢٧).

يقول "على قيد الحياة" (ص ٢٠) وهو خطأ شائع لم يكن العقاد العظيم ليتورط فيه، وإنما كان يقول "بقيد" أو "في قيد" الحياة. يقول "الملفت للنظر" (ص ٥٣) والصواب: اللافت للنظر . يسمى رواية جويس "بقطة فنجان" ص (٦٧) والصواب ماتم فنجان، يتحدث عن الرواي الإنجليزي جورج ميرديث ص (١٠٤) على أنه امرأة!

وترجمه د. أحمد سلامة محمد السيد كتاب "الكاتب الحديث وعالمه" للشاعر والناقد الاسكتلندي ج.س. فريزر في جزءين. في الجزء الأول: يتحدث عن الشاعر الفرنسي "زنسارد" (ص ١٧) وصواب نطقه : زونسارد، إذ لا تنطق الدال الأخيرة في اسمه. يسمى رواية جويس "في أثر فينجان" (ص ٢٤) وسلف القول إن صوابها: ماتم فنجان . يسمى الشاعر الأيرلندية لويس ماكليس ص (٢٧) وصواب نطقه: لوي. يسمى رواية جورج إليوت "قلب المسير" ص ٢٨ وصوابها : ميدمارش، إذ هو اسم قرية إنجليزية. يسمى قصيدة الشاعر الأيرلندي وب. بيتس "إيست" (ص ٤٩) ومعناها : عيد الفصح أو القيامة. يسمى مسرحية برنارد شو : العودة إلى مثيرو سلاح" (ص ٧١) وصواب الاسم : متوشالج، وهو رجل عمر طويلا على ما تقول التوراة. يسمى مسرحية كونجريف "الطريق إلى العالم" (ص ٧٢) وصوابها : حال

العصر ورجل الغريب" (ص ١٨١)
والصواب الزمن والإنسان الغربي.
يسمى كتاب الناقد الانجليزى وليم
إميسون "ترجمات من شعر الرعاة"
(ص ٢١٢) والصواب : صور من الشعر
الرعوى. يسمى كتابا للناقد والشاعر
الانجليزى جون هيث - ستينر "البسيط
القائم" وصوابه : السهل المظلم.

وأخر ترجمة أود أن أشير إليها هى
"مجلد تاريخ الأدب الانجليزى" لايثور
إيفانز من ترجمة د. زاهر غبريال .
لنلاحظ - بائى ذى بدء - أنه قد سبق
ترجمة هذا الكتاب تحت عنوان "موجز
تاريخ الأدب الانجليزى" ترجمة د.
شوقى السكرى ود. عبد الله عبد الحافظ
، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة
الأولى ١٩٥٧ والثانية ١٩٦٠، لا مانع من
حيث المبدأ من إعادة ترجمة كتاب
مضى على صدوره أكثر من ثلاثين
سنة، ونقد من الأسواق. ولكن الدكتور
زاهر غبريال يلوح مولما بترجمة
أعمال سبق ترجمتها ترجمة جيدة،
وكان أحرى به أن يصرف جهده إلى
شئ جديد. لقد ترجم مثلا مسرحية
شكسبير "كيل ككيل" وصدرت فى
الكويت رغم أن لها ترجمة سابقة بقلم
فاروق عيد الوهاب نشرت تحت عنوان
"دقة بدقة" فى مجلة "المسرح" فى أيام
رشاد رشدى خلال الستينيات، وأعلم
أنه ترجم كتاب "الفن والمجتمع عبر
التاريخ" لآرنولد هاوزر مع أن له
ترجمة متعاقبة، لا يعلى عليها، للدكتور
فؤاد زكريا بمراجعة أحمد خاكي،
صدرت فى جزءين عن دار الكاتب
العربى للطباعة والنشر فى ١٩٧٠. إنما

مويه: دى موير (ص ٢١٦) والصواب إلا
تخلق الرء فى آخر اسمها.
وفى الجزء الثانى يقول: "فكرته
النصف فرنسية" (ص ٢١) والصواب :
نصف الفرنسية وينطق اسم رنبو:
ريمبود (ص ٢٢) وفيون: فيلون (ص ٢٥)؛
يسمى قصيدة ت.س. إليوت "رماد
الأربعاء" (ص ٤٤) وصوابها : أربعاء
الرماد، وهو اسم عيد من الأعياد
المسيحية. يقول "الصور الشبه
الشیطانية" (ص ٥٨) والصواب : شبه
الشیطانية يسمى قصيدة إديث
سيتول "عادات الشاطئ الذهبى"
(ص ٦٤) وصوابها: ساحل الذهب اليلد
الأفريقي: يتحدث عن الشاعر
"وسيتون هاف أودن" (ص ٧٧) وصواب
نطقه:

وستان هيو أودن . يسمى كتاب أ.
رتشاردز "النقد العلمى" (ص ١٠٤)
وصواب العلمى أو التطبيقى. يسمى
قصيدة إزرا باوند "هاف سولدين
موبرلى" (ص ١٠٦) وصواب نطق الاسم
الأول: هيو - يقول "لا تنسائى"
(ص ١١٩) وهو نهى صوابه: لا تنسنى.
ينطق اسم الشاعر الفرنسى پول
الوار: الوارد (ص ١٢٠). يقول: "ما أصبغ
عليها من شكل حازم" (ص ١٢٢) يعنى :
أسبغ. يسمى الكاتب الانجليزى
كينجليك: الملك لك! (ص ١٥٦). يسمى
قصيدة "تنسون" "إنوش أودن"
(ص ١٦٠) وصواب نطقها : أنوك. يسمى
قصيدة الشاعر الميتافيزيقى الانجليزى
جون دن "أكستاسى" (ص ١٧٨)
وترجمتها: النشوة يسمى كتابا للأديب
والمصور الانجليزى وندام. لويس "

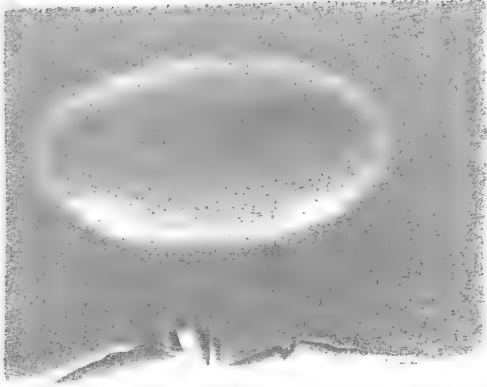
رسمها على هذا النحو: ينسب "الملاك فى المنزل" (ص ١٤) (وهى بالمناسبة قصيدة لا رواية، كما يتوهم إلى الشاعرة كرسطيناروزتى والصواب أنها للشاعر كوفتنترى باتمور. يسمى مسرحية توماس أوتواى "فينس پرزرفز" (ص ١٠٤) ومعناها : إنقاذ مدينة البندقية. يسمى مسرحية جون جولزورنى "سترايف" (ص ١١٢) فهل يعقل أن يجهل أستاذ للآدب الانجليزى، فى مثل خبرة زاخر غبريال وعلمه، أن الكلمة معناها "صراع"؟ يترجم اسم الكاتب المسرحى سان جون إرفن إلى "القديس جون إرفن" ولم يكن الرجل - علم الله - قديسا ولا وليا من أولياء الله الصالحين، وإنما هو بشر خطاء مثلنا جميعاً.

يترجم اسم مسرحية شون أو كيزى إلى "ظل جونمان" (ص ١١٢) والصواب ظل مسلح. يتحدث عن "سايرس العظيم" (ص ١٢٤) وهو بالعربية ليس سوى صديقنا القديم قورش. يسمى رواية وليم بكفور "فاسك" (ص ١٣٩) وصوابها : الواثق، اسم الخليفة العباسى . يسمى رواية دكنز "دكان الفضولى العتيق" (ص ١٤٨) والصواب : محل العاديات القديمة. يسمى رواية "ثاكرى" "القادمون الجدد" (ص ١٥٢) والصواب: آل نيوكام. يسمى كتاب أ. كنجليك "ايوثن" رواية (ص ١٥٢) وهو كتاب فى أدب الرحلات، لا رواية يسمى كتاب شتراوس "ليبان جيزو" (ص ١٥٦) والمقصود : حياة يسوع . يسمى رواية أرنولد بنيت "قصص الزوجات القديمة" (ص ١٦٧) والأدق :

أخذ عليه أنه ترجم نفس الطبعة القديمة من كتاب آيغور - إيغانز التى ترجمها السكرى وعبد الله عبد الحافظ (صدرت أول طبعة انجليزية عام ١٩٤٠ ثم نضمت فى ١٩٦٣ ثم فى ١٩٧٠ ثم فى ١٩٧٦). وكان الأجدد يزأخر غبريال أن يترجم هذه الطبعة الأخيرة حيث أنها منقحة ومزيدة، وتوجد بها مادة لا توجد فى الطبعات السابقة من إضافة الناقد الانجليزى المعاصر برنارد برجونزى.

فى ترجمته للكتاب يقول زاخر غبريال: "ولكن الجراحة البلاستيكية للعلماء (ص ١٨) والمقصود: جراحة التجميل. ويقول من الشاعر الانجليزى جون دن: "وأخر المطاف به أنه أصبح شماساً فى كنيسة القديس بولس (ص ٢٨). شماس؟ هذا بخس غليظ من قدر دن، فقد كان عميدا أو كاهنا كبيرا مسئولاً عن كاتدرائية القديس بولس، أعظم كاتدرائيات مدينة لندن، لا مجرد شماس مبتدئ، يرسم خطأ أسماء الشعراء هنرى فون وتوماس كارى على أنها "فوجان" و"كارو" (ص ٢٩).

يتحدث عن قصائد الإلجن ماريلز! (ص ٥٦) والصواب : رخام الجين الموجود بالمتحف البريطانى بلندن، وقد أوحى إلى كيتس بعض قصائده. يسمى محبوبه "كيتس" قانى براون" (ص ٥٢) وصواب نطق اسمها : برون . يسمى مسرحية روبرت براوننج "بباتر" : بيباباسى (ص ٨٥) ويسمى قصيدة أخرى له "ذابيشوب أودرز هينر توم" (ص ٥٨) وترجمتها : الأسقف يأمر بإعداد قبره، ولا أدرى الحكمة فى



الفينيقيون يستيقظون! هذه أخطاء عجيبة لا تليق بمترجم شكسبير وكمنجز وروائع الشعر الانجليزي، نحن نعيش في عصر جاهل، متدهور، مفتقر إلى تلك الخلفية الثقافية العامة التي بدونها لا يستطيع مترجم أن يؤدي عمله كما ينبغي. ما كان من المقصود أن يقع في الأخطاء التي أوردتها رجال من طبقة محمد بدران، أو إبراهيم زكي خورشيد، أو مصطفى حبيب، أو فؤاد اندراوس، ولولا وجود محمد عناني وثلة من أمثاله لقد أمشهد الترجمة في بلادنا خراباً بلقماً، يسوء الناظرين.

حكاية الزوجات العجائز.

يرسم اسم فلوبيير - وهو أشهر من نار على علم - فلوبيرت! (ص ١٧٠) يسمى رواية د. ه. لورنس "عصا هارون": سنارة هارون (ص ١٧٤). يسمى رواية أولدس هكسلي "الذين بلاعيون في جازا" (١٧٦) والمقصود: أعمى في غزة، وهو شمشون كما وصفه ملتون.

يسمى كتاب اسحق والتون "كومبليت أنجلر" (ص ١٨٨) وترجمته: صياد السمك المثالي.

وأغرب هذه الأخطاء طراً أنه يسمى رواية چويس "ماتم فنجان"

شعر

ش

وسهروا للأبد

محدث سنير

ناسى أسألك

ولاع الحبال
جايز ماكونش فى الهدوم
فتشى عن روح قديمة اتشعلقت
ونزلت ع الرخام
وما تهجيريش المكان
فى كل متر مربع
ثوانى للأبد
وناسى أسألك
عيونك
ولا صفارة الإنذار
بتخرج م القمصول
وقيامة الدمع فى المغرب
وازأى بتيجى كل يوم
من غير معاد
وتودعيني

أنا ناسى كباية الشأى فى الحريق
اسمحي لى أدخل أشيل الورد م
الأوضة

وارجع
بمن كارت المعايدة
للى كانوا ع الشجر
فى يوم الانفجار
وسهروا للأبد

إركنى خشب الأوض ف الذكريات
خبيته مع دمع التوايل
واسمحينى من التراب
جايز ماكونش بعد لحظة فى الكتاب

مطير شعره فى ريحة الايام
وبيحاول ينط من القزاز
ع الفرح الأبيض وأسود؟

ولا عشان المعديّة فى ليلة من ذات
الليالي نسيته فى الغروب؟
فتريسوا الباب عليهم
ونام .. لوحده؟

طب مين يربى البط فى الشارع؟
ومين
ينط من الحربى على الايام السوداء؟
لكن باب الأوضة
شايل وعدّه هدرم الشغل
وبيبص من الشباك الواطى على
الدنيا
ويتأمل
فى الاسفلت

برواز

عصافير المستشفى العام
يتيمس على السجادة
وهى بتأخذ علقه

فراشات بتعدى الجسر
وتمشى مع شريط القطر
لحد السلك الشايك

وسحابة بتحميمهم م الأرواح اللى
بتستنى الحربى
على كوبرى "الفردان"

وكافور

للأبد

فى ريع عربى

امبارح
موقف الحناطير
اندك بالطيران
والشجرة اللى كانت
بتحلى شأى المحطة فى ريع
"عربى"

وتودع الناس فى السفر
سكنتها روح مصفورة
والعربى كريح ورا
من شغلية جابت م الفرس نصين
فما صدق أنه أنفك م العريش
وراح على "السلطان حسين"

يطول
ويطول
للقمر
ويلف لإسماعيلية بجناحه الحزين
وصهيله

من سائر لسائر
يعيط ع الحيطان
ويضحك
للعساكر

اشمعى محمد

الونش؟

اكمنه كان واقف لوحده فى
"استوديو حرارة
والخيل

بيحب بيوت الهيثة
وقعوا
من الحيطه
معاه
ع الأرض
وابتدي
شارع
ف الناحية الثانية

دموع العزال

قولى الحقيقة
مش بس المحبة اللى بتوهب طرحها
الله
الجوع بيمنح كل شىء للقاتمين
حتى أسألهم

وانتى مدينة هربانة مع الموجة من
المالغ
بتفتتح الرمال ويا السلام الوطنى
ونشوة الهجانة
وبيوت خشب
وقعت على أطفالها فى الزلزال
وبعد لحظة
هاكونى غزال
من آخر الباقيين من البركة
وأول طبول الحرب
ودموع العزال

فى البر التانى

الريجة
كانت بيت خشب
قبل ما تخرج م الفستان
للسهرة
بناها من الشجر والطير
وسقطت م الجنة شوارع شوق
وسمان
خايناه الأرض
فى ناصية "كسرى"
واقف
فى البر التانى من الفستان

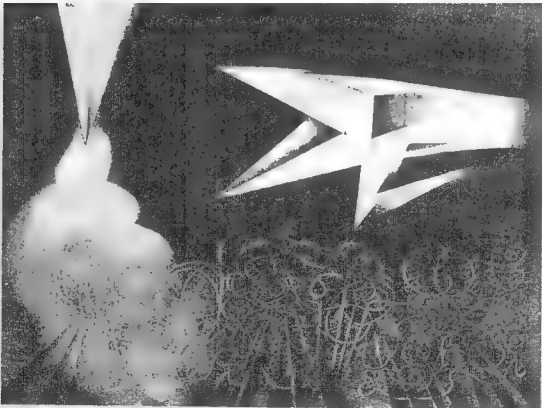
الديوان الصغير



سنادير - ستاماتش

هذه اللحظة الرهيبة

(قصائد من كرواتيا)



ترجمة وتقديم:

رفعت سلام

عن «هذه اللحظة الرهيبة»

لا أعرف أحدا.

لكنني أعرف هذه اللحظة الرهيبة، الفاصلة بين الحياة والموت، بين انطلاق الرصاصات وانفجارها في الجسد، بين انفجار القنبلة وانفراص الشظية في ممكن الروح. لحظة انقطاع الزمن، أو تناثره شظايا سامية، أو هي - في الأعمق - لحظة موت الزمن.

ليست لحظة كمية

هي اللحظة التي تختصر اللحظات، والموت، والأوقات، وهي اللحظة التي تمنحهم - جميعا - الدالة الأخيرة، والنهاية.

ليست لحظة، بل أبد، ليست أبدا، بل أبدية. وهي - في الوقت نفسه - لحظة اختصار الإنسان إلى الأصلين، الجوهرين، المتناقضين: الوجه الوحشي، والوجه النبيل، هما الوجهان اللذان لم يفيا حبة واحدة، على مدى قرون التاريخ الإنساني، وما قبل التاريخ.

يصعد الأول بالفراب والدم والجريمة، فلا يترك خلفه سوى الأشلاء، والانتفاش والعار؛ فيصعد الوجه النقيض بالكرامة والقداء والتضحية، ليرتفع لعل «لا» والخموض والجد. وبينهما ميراث طويل من المواجهة، والأسلاف الغابرين، كأنهما قابيل وهابيل، بلا أسطورة.

هما القاتل والشهيد، الجلد والضحية، الفنجر والدم. وبين كل منهما الآخر خيط معدود، يرتخي إلى حد النسيان، ويتوتر إلى حد الخطر. فإذا ما انقطع انفجرت الجريمة والشهادة معا، وسال الدم.

دُم لا تفصله بحار العالم، ولا الأكائيب والتبريرات. لا تعيده إلى ممكنه الخطب الرنانة،

وبلاغة الإذاعات الرورية.

دم: وصمة عار

معه، تحسبك أحلام وشهوات وانتظارات وطمانينة ووعود، تهرق رغبات وإحباطات وأوهام وأفراح صغيرة، لعلها لم تبرح القلب. لحظة واحدة، خاطفة، يحتل الموت فيها كل شيء، يؤممه، يقتصبه: الوقت، والغشاء، والتاريخ، والذاكرة. لا ثقلت منه غير «أنا» طويلة، وبيلة، تشبه برقاً من دم.

لكنه برق يفسد ويؤمى إلى الطريق الممكن، الوحيد: الرفض والمقاومة. بهما لا يبلغ الاحتلال الروح، وإن امتلك الأرض؛ لا يبلغ المستقبل، وإن امتلك الراهن. يصبح لحظة عابرة، عارضة، بلا جذور، محنة تمتحن الروح فتشعلها، فتحترق الأوراق الصفراء، فيشتد البदन.

والشهداء: نسف الوطن.

للاغانى والأناشيد، لا المراثى والمويل يعرفهم، في اللحظة الرهيبة، ولا دموع الفجيعة. لا يشبههم شيء، ولا يشبهون. لا ينتظرون. يمشون - بلا ضفينة - كاتبياء مطرودين. يمشون.

لا تأبين.

لا عزاء.

(٧)

اثنان وستون شاعرا وشاعرة في مواجهة تلك اللحظة الرهيبة، لحظة الحرب، وحرب فظا، إبادية، انفجرت على أطلال دولة يوغسلافيا، المتعددة القوميات والأديان، شنها الصرب.

بالوجه النقيض إلى الصمود من مكمنه: وجه التسامي على الموت والألم، واليقين في انتصار الحياة.

والمباشرة في المواجهة الوجودية تفضى - في غالب الأحيان - إلى المباشرة التعبيرية، وخاصة إذا ما كانت القصيدة "أنية" إلى هذا الحد، مكتوبة تحت القصف ولحظة انطلاق الرصاص؛ في هذه اللحظة الفاصلة - قبل أن تستقر في الجسد - تكتب القصيدة، كصرخة أو أمة ضد الموت والخراب، كإشارة للحضور الإنساني في وجه الغياب.

وكومضة الرصاص، تومض - وسط الصرخات والابتهالات المباشرة - اللمعة الشعرية الجارحة، الفارقة، الفاطمة، لنفسه فداحة الجريمة، ومعق المشهد المسائي المردم بالانقراض والأشلاء، لمحات سيرالية تليق بافتقار منطوقية الحرب وعيشتها، واكتشافات عابرة للنيل الإنساني المقصوف بالكراهية والذل، وأسئلة الوجود الجوهرية تشهر حرايبها الدامية؛ ماذا، ولماذا، وكيف؟

فهل تنسع «اللحظة الرهيبة» للتفتيش عن إجابات شافية؟ وهل تنتظر الإجابة؟

(٣)

لعلها المرة الأولى التي تترجم فيها مختارات من الشعر الكرواتي إلى العربية، وأدري أن «هذه اللحظة الرهيبة» لا تستغرق - بلغة المناطق - لحظات الشعر الكرواتي جمعاء، فهي - على خطورتها ودلالاتها المتعددة - لحظة واحدة، كأنها مقطع من ميثاق كامل، لا يغنى المقطع عنه، ولا يستوعب جميع خصائصه، وإن توفر على بعض هذه الخصائص.

بعد واحد، وربما لم يكن محكوماً - بالأساس - بمعايير الشعرية، وحدها، بل بمعايير الظرف

بأسلحة دولة القوميات السابقة - ضد هذه القوميات نفسها، نحو الهيمنة والتطهير العرقي والديني، ضد اليوسنة وكرواتيا.

شعراء من أجيال وتوجهات فنية متعددة، يمثلون الشعر الكرواتي على امتداد القرن العشرين. أصوات متباينة، متفاوتة، متراوحة تنفجر بالحضور الحي، الصارخ والصاحب، في تلك «اللحظة»، ضد تلك «اللحظة».

لا متسع لأحد كي يفتش في الأسباب والملايسات، في النوايا والأهداف، في التحالفات والتواطؤات، في الشعارات والتثيريات الفكرية (سيتسع الوقت لما هو أكثر من ذلك بعد دفن القتلى، والبكاء اللائق بهم).

هو وقت القتل، ورفضه، في أن قوى الموت والحياة في مواجهة مباشرة قاطعة، من المستوى الأولى، عارية من ورقة التوت الوحيدة؛ هي «رقصة الطفلة، والصلص، والجنود المدججين»، «هذا التحجب الصامت، الموحش في وجه المسافات الغائصة»، «طلقات قاتلة تطير خلال الفضاء»، «من كآبة القرون، من ظلامها»، «لكن لا عين كي ترى وتموت من العار»، «وتبقى رائحة الطلقات وراء القنلة»، «والوجود ربيع محبوسة في قبضة يد»، «إنها تلك الأرض الخراب»، «قاذفات القنابل تسرف عشاء الفقراء... تدس أجسادها المعدنية الهادة في أسرة العشاق، تستهدف الطفل الوليد بين ساقى أمه لحظة الولادة»، «مخلوقات بدائية من قبل التاريخ تصاحب بالسكاكين»، «أجراس غير مصمومة من أبراج الكنيسة المنهارة»، «وصبي ينظر إلى أطلال مدينته»، ولا يكون أمامنا سوى مواجهة السؤال: «أين - حقاً - تبدأ صرخة الطفل/ وإلى أي مدى تصل في الزمن والفضاء؟ تلك الصرخة التي يغنى - بسببها - الكرن كله من الكفران».

لكن خراب البرابرة ليس الوجه الوحيد للوجود؛ هو وجههم، وتحققهم الوجودي؛ لكنه يغنى

قبور كرواتية

فوق ظلام
كرواتيا
تشرق القبور
أكداس موطوءة
من المعروف والمجهول
ممزوجة بأعشاب وعظام
حراس
المنازل الخاوية

الموتى قناديل
فى طرق مشقوقة

معالم طريق للملائكة

فى تويجات ولقاحات
مرفوعة فوق الأفق
مضاءة بالجمر الحى للصباح

ليلة مقدسة ١٩٩١

إلى «جيليكاتشوراك»

أجراس غير مسموعة من أبراج
الكنيسة المنهارة. الضباب يشق طريقه
خلال الكنائس المسواة بالأرض: خروف
صغير، مذود، راع. الملائكة يزينون
أشجار عيد الميلاد المسودة.
ليلة مقدسة. شجيرات زجاجية
تقرقع على الطرق الثلجية. الظلام
يلتصق.

المقابر مغطاة ببخار جليدى. زهور
ثلجية فى نوافذ محتركة. المنازل

غير الشعري، غير الإنسانى: الحرب. ذلك ما
يعنى أن القصائد التالية قد لا تكون-
بالضرورة- أفضل قصائد شعرائها (قرأت
لدراجوتين تاديا نوفيتش قصائد أخرى أكثر
فطنة، فى بساطتها العميقة، ورهافتها الشعرية).
لكن البعد الواحد يمكن أن يضىء أبعاداً فى
راهن الشعر الكرواتي: الملامح العامة للخريطة
الشعرية، أجيالا وتيارات وتوجهات وأصوات.
خطوة أولى فى الطريق لاكتشاف شعرية
جديدة لا ندري عنها شيئاً، تضئف إلينا بقدر
جهدنا فى ملاحظتها، ودأبنا فى السمع إليها.
شعرية تبدو - من الوهلة الأولى، هذه- راسخة،
حدثية، مفعمة بالحياة.

تجربة تفتح أفقا آخر، وأرضاً أخرى: معرفة،
وشعراً، وإنسانية. فهل نكتفى بخطوة واحدة،
أولى، وأولى؟

هل نسمح للزمن بأن يرمى عليها شبار
النسيان؟

ر.س

أدريانا شكوننتسا

Adriana SKunca

شاعرة وكاتبة وناقدة فنية. ولدت فى
٩ مارس ١٩٤٤، فى «بيلوفار». درست الأدب
المقارن. لها أعمال شعرية متميزة: «بياض
حتى السماء»، «ظل الظهيرة القصير»،
«أماكن مهجورة»، «الجانب الآخر من
المرأة»، «جذر وجدار ومراة». ولها
«مختارات من قصائد النثر الكرواتية»،
بالإضافة إلى إصدارات فى النقد
التشكيلى.

تبكى فى هدوء
بعيدا عن بيتها
المهجور، وربما المحترق أو المدمر،
تستطيع أن ترى بيتها، وساحتها،
وحديقته،

والبيت القديم يناديها بصمتها
والكلب المدلل والحيوانات المنزلية
وشجرة الجوز الأليفة جنب البيت،
مهجورين فى مشهد الجريمة،
ينظرون إلى الطفلة بعين دامية،
يتسولون- فى رعب - مونها،
وهى تبكى بلا حيلة
دون أن تدري ماذا تفعل بنفسها.
أين- حقا- تبدأ صرخة الطفل
وإلى أى مدى تصل فى الزمن
والفضاء؟

تلك الصرخة التى يفنى- بسببها-
الكون كله من الكفران،
هذا النحيب الصامت،
الموحش فى وجه المسافات الغائمة
الذى تزمجر منه نيران المدفعية
النحيب الصامت أبداً، وإلى الأبد،
الذى يهفو- بلا حيلة- إلى أن يبلغ
الفضاء المفتوح
لسلام أخير
يملا- أكثر فاكثراً- السماء
الكروائية،
الخريفية، الكابية.

صبى ينظر إلى أطلال مدينته

حين ينظر حواليه، بالكاد يتعرف
على شارع، ورصيفه، وأشجاره،
ومرجه،
البيوت، والأماكن الخبيثة فى

الخاوية تلملم أصوات الغائبين.
تهطل الثلوج فى أيدى النسوة
العجائز فى الغرف الباردة. تغطى
يسوع الطفل.
الموتى قريبون، يكتسون بزينات
مظلمة. ومن كل الاتجاهات تسطع
النجوم.

إيفو ديكانوفيتش Ivo Dekanovic

شاعر ومترجم وكاتب. ولد فى ١٢
مارس ١٩٢١ فى زغرب. محام، ومنظر
مرموق فى مجال الترجمة. ينشر-
بانتظام- مقالات أدبية ودراسات مقارنة.
مترجم شهير من الفرنسية والإنجليزية. من
بين مجموعاته الشعرية: «بعد قرون
كثيرة كثيرة»، «بيان تخريبي»، «من
البراءة والضرورة».

طفلة وحيدة مع بكاها

تحت سماء الخريف الكابية
تقف طفلة باكية
وهى تحنى رأسها، وتنظر لأسفل،
عند قدميها، ضائعة.

يذاها الصغيرتان الثلجيتان
تتشبثان- فى رعب- بدميتها،
تسأل نفسها- بلا انتهاء- أين ذهبوا
جدها، وجدتها، وأبوها،
أصدقائها وجيرانها.

الأغاني والقصائد الغنائية. له العديد من المجموعات الشعرية التي تتسم بالموسيقية الواضحة: «قليلًا قليلًا»، «تقابلات»، «أجنحة»، «أجنحة ثقيلة»، «كل شيء يختبئ في اسمك».

ظهر بيننا

ظهر بيننا، ذات مساء
مثل جندي خاض مائة حرب،
كرجل منفى.
سنوات طويلة منذ أن فقدنا أثره
اعتقدنا أنه مات، أو أن البحر
ابتلعه

فلم يستطع - حتى في الحلم - أن
يعود
رحل بلا إنداز، بلا كلمة
كانت سيجارة تشتعل في المطفأة
وبعض التبيز المعق كان مخزونا
في القبو
كان عارى الرأس، مع ذلك، في
عصفا ربح
أغصان هشة كانت تتكسر كأصبع
طفل
والمصابيح كانت أضعف من أن
تكشف

أقرب طريق في الليلة الحالكة
نادراً ما يتذكر أحد، نادراً ما يتذكر
أحد.

ظهر بيننا، ذات مساء
مثل جندي خاض مائة حرب،
كرجل منفى.
كان يريد لكل شيء أن يكون كما
كان

المساحات،
الاماكن المصممة للعبة
«الاستغماية»

فجأة يصبح غريباً حتى على نفسه
ووحيداً بشكل لا يطاق.
والصبي - المستغرق بغربة في
وحدته،

بسبب هجرانه اللاواعي -
يحاول في النهاية أن يتحدث
مع هذه الأطلال،
يحاول أن يسمع أية همسة معروفة
لكن ما من شيء يبلغ سمعه
تأثر - فحسب - بالقوة
التي تواصل بها الأطلال البقاء بلا
حدود
وهي المهجورة تماماً حتى زمن
الخواء،

تحيط به في الشفق، تحرسه
كأنها متاهة للتصدى لمن يتعرض
لها

مرة أخرى، وأخرى
سيرى الصبي
هذه الأطلال في مواجهته
وأحياناً ماسيكون كثيباً نادماً.

جيليكو سابول

Zeljko Sabol

شاعر ونقاد. ولد في ٢٨ نوفمبر
١٩٤١، في «بيلوفار».

انتشر في ٥ سبتمبر ١٩٩١،
احتجاجاً على العدوان الصربي على
كرواتيا. كتب العديد من نصوص

تنبتق عظام شخص ما، تتبعها
ديدان ورائحة عفن، فتتبعها
الأسقام.

من كتابة القرون، من ظلامها
تنمو الطحالب والخلنج الوفير
وراءهم متراس وصليب،
فى المتراس-كفن.
من كتابة القرون، من ظلامها
أدخل- طريقا فى العراء- أحد
التصوص

إلى دقه الهباء.
من كتابة القرون، من ظلامها
يا إلهى، من الظلام
الذى ولدنا فيه
والذى منه نصعدُ إليك
من هناك لينطق بكلمة
من، إن لم يكن الحب
من، إن كان الظلام قد سقط
فى العيون، فى العيون
مفتوحون عن آخرنا
وأنت توعد- بلا تفسير- ما تملك
توعد ما تملك بإحكام.

فينكوفتسى- نوشتار
٢٧ يناير ١٩٩٢

(١)

فوقنا سماء المساء، فنستطيع معها
القراءة. إذ ما أغمضت عيني برهة
واحدة، إذ ما طردت الطائر الأسود
الكبير عن يؤبؤ عيني برهة واحدة،
فلأننى أرى ظل امرأة عجوز تحول - فى
قلب الظلام- شراة صغيرة إلى نار.

أن يرى نفس المنضدة فى نفس
الغرفة
أن يسمع فى كل مكان أرباب
البيوت
ألا يفلق أبداً باب الغرفة.
لكن السيجارة نغدت، والنبىذ
اتسكب منذ وقت طويل
والعائلة استقرت فى أرجاء العالم
فلم يستطع أن يحدث أحدا
وعلى درجة الباب فى بيته نبات
القراص وأعشاب شوكية صليب على
القبر الذى يرقد فيه المذبوحون
والمزقون وعويل بين النجوم.
فى هذه اللحظة بالذات تعرف كلبُ
على الرجل
وأطلق نباحاً وحشياً.

(من سلسلة «فى هذه اللحظة
المرعبة» التى نشرت بعد رحيله)

يجيلىكو كنيجيفيتش
zeljko knezevi'c

شاعر. ولد فى ١٤ ديسمبر ١٩٤٢، فى
"غورنى رايتش". سكرتير رابطة الكتاب
الكرواتيين. لا يكتب غير الشعر. له عدد
من المجموعات الشعرية المتميزة، من بينها:
«مع زماد ووردة»، «فلتخرج من جلدك»،
«فى يدك». أحرق الصرب بيت عائلته ،
واحتلوه.

**من كتابة القرون،
من ظلامها**

من كتابة القرون، من ظلامها

در اغوتين تاديانوفيتش Dragutin Tadijanovic

شاعر ومترجم وصحفي. ولد في ٤ نوفمبر ١٩٠٥، في "راستوشى" تخرج من كلية الفلسفة بـزغرب. شغل العديد من المناصب الأدبية والثقافية الكبرى في كرواتيا. واحد من أهم شعراء كرواتيا الحديثة: «شمس على الحقول»، «رماد القلب»، «أيام الطفولة»، «حزن الأرض»، «عطلة الحصاد»، «النايات الفضية» (سبع عشرة طبعة)، «صدقة الكلمات»، «الخبز اليومي»، وغيرها. ترجم عن التشيكية (نيزفال)، الفرنسية (فاليري، لاريو)، والألمانية (جوته، هولدرلين، نوباليسست، هاينى)، والسلوفينية. وترجمت له خمس عشرة مجموعة شعرية. شارك في إصدار مختارات متميزة عديدة من الشعر الكرواتي. منح كثيرا من الجوائز في بلاده والخارج.

على قبر صديقى

إلى ذكرى يوره كاشتلان
أتيت إلى قبرك.
لوحة باسمك. والشمس.
والمحيط كله قبور،
قبور أناس آخرين، بأسماء ناس
آخرين.
فكرت: أين أشجار الحور،
حور قصائدك،

أه، لا، فما من امرأة عجوز، والنار
وهم.

ما الذى أفعله هنا، هل أحلم؟ من
الفراخ، من الشفق، تدخل الغيوم إلى
النص: «أنا لم أحول الشرارة إلى النار،
لقد استخدمتها - فحسب - فى إضاءة
جثتى». يا إلهى، فرانز كافكايمر - على
ركبتيه - فى الثلوج. يعضى فى
الشارع الذى لم يعد - بعد - شارعاً،
يدخل المكتبة غير الموجودة هناك،
ويقبض بيديه الرماد.

أيستطيع أن يرى بقدر عدد
الصفحات الأخيرة من الكتب المحترقة،
أيستطيع أن يرى بقدر عدد الأجزاء
المحترقة التى ماتزال تتساقط منها
حروف مشعة، وإشارات ملأى بالوهج،
وقطرات لامعة سحرية، أيستطيع أن
يرى بقدر الكلمات فى سناج الأرفف
المعطلة، فى الرماد وتحت ركاب الثلوج؟
فوقنا، وميناء فى انتظار صباح
ما، صخرة تتدحرج من التل، «تهوى
فادحة فى أيد منتظرة».

(٧)

هناك، فى مناخ من خشفاش، حيث
يتعفن خيال مائة، وحيث تسافر حبة
قمح من الأرض الدافئة إلى أعلى
السماء لتنضج تحت نجمتها
الخصوصية، هناك، هناك فى الشفق
حيث يثبث بيت بلا سقف من جمجمة
مفصولة، وحيث الأصابع المبتورة من
الأيدي «تعزف بالفؤوس وتلتطمع فى
النهاية - مثلها».

تماماً هناك، بلا حب، بلا كلمات،
تنمو هناك قصيدتى الأخيرة:
غيمة سوداء على السماء السوداء.

كى تصحبك هنا، أيضاً

فى أبديتك المهجورة؟

لكن، تذكرت- بالنسبة للقلب
الإنسانى-

يكفيه قليل من الحب،

باقية ورد، كلمة من صديق.

وما أكثرهم، ما أكثر الناس،

فى هذا الزمن الشره، المتعطش

للدماء،

الذين لا يملكون شيئاً، ولا حتى

مجرد قبر.

عدت برأسى محنية، أحملق فى

التراب.

الأحد ٤ أغسطس ١٩٩١

دوبرافكو هورفاتتش

Dubravko Horvatic'

شاعر ومسرحى وناقد فى الفنون

البصرية. ولد فى ٩ فبراير ١٩٢٩

بزرغوب، سكرتير ونائب رئيس رابطة

الكتاب الكرواتيين. له العديد من

الدواوين: «حمى»، «حرب شريرة»،

«الصخرة»، «أرض سوداء»، «مواريث»،

«هواء مقدس». كما أنه شاعر وقصاص

وروائى للأطفال. حائز على جوائز

أدبية رفيعة.

رائحة الطلقات

فى شارع خاو، مهجور

تبقى رائحة الطلقات

وراء القنلة

مثل نبق الذئاب

فى الشجيرات النامية التى يمر

بها القطيع.

ربما لن أتحصل ابداً

على غرفة بسيطة لنوم بلا أمان

تمزق فيها الافاعي والكلاب

والدبابير

بدنى أشلاء مثل الرصاص

الذى يغوص فى أنسجتي

وشرايينى.

فى شارع خاو، مهجور

فى رائحة الطلقات

وفيما أكون- ربما- على مرأى من

شخص ما

يفمرتى الماضى مثل تاريخ

كتبه مدفع رشاش أسود.

عيون كرواتية

وحده الدخان، والسناج، والزماد،

وكيزان ذرة محترقة

وحيوان منهك حتى الموت وسط

الصهاريج الحمراء.

الحية هى- الآن- العروس، التى كنا

نجدل لها الفار

وعريسها ميت تحت بيت جده

المنهار.

وفى الغابة القريبة من القرية

يحفرون الآن قبورا عميقة

ويكومون الثياب، والمجوهرات،

والعيون الكرواتية.

زفونيمير بينوفيتش

Zvonimir Penovic'

شاعر وكاتب وناقد. ولد فى ٢٤

ديسمبر ١٩٤٨، فى «بوستنى لوى».

وأدركوا أهمية الانتصار:
لأنكم حينما تعرفون ما تريدون،
يصبح من السهل
أن تكونوا سادة وحكام أنفسكم.
اصطدمت بغضبهم اليوم؛ كانت
معتادة.

لهذا، فبدون إحجام عن السبيل
الذي يقود إلى النصر،
دون رغبة في لاضياح،
لم أستطع التفكير سوى في
بندقية

على الكتف، والريح في أذني.
لأننا مسحوقون بالافتقار إلى
الحرية

حتى ونحن نفكر في العشب،
وحتى الساعات الأخيرة من حياتنا
تظل الحياة مراوغة . والوجود ربيع
محبوسة في قبضة يد، تترك أغلب
الناس
بإحساس بالفراغ. لكن، إذ أريد أن
أكسو

جراحي بالقصائد، فقد اندفعت إلى
الكتابة،
لأن إصبعنا مسنون لا يمكنه أن
يكشف

انعدام الوجه لكل إنسان. وأبحث
دائما عن فرصة
لأشمر أكام العزلة.

وإذ أعلم أن الحظ الإنساني دائما ما
يأتي

راكضا، مقطوع الأنفاس
ولا يبقى مع الناس إلا بقدر ما
يحتاج
لالتقاط أنفاسه.

درس الهندسة المدنية. يتميز بصوت
شعري خاص في دواوينه: «ديسمير»،
«اللفويات ترفع عيونها»، «قاع
مكتمل»، «نير قصير». كاتب موهوب
لقصص الحيوانات، والقراءة النقدية
في الفن التشكيلي والنقد الأدبي.

في وضوح الفراغ

عندما تبخر الفجر من بيوتنا،
بدأت الدبابات المعطوية
في الهدير، تحاول فلا تستطيع أن
تكسرنها

ورائحة التين الجريحة
مددة في ظلال الليل. انطلقت
المدافع،
نظراتها مظلمة ومجرمة. الليل لهم
ومع الإحساس بالرائحة العفنة
لتنفسهم

صر القمر، وتعبت الكلاب من
الذباح.

وحينما تهطل المطلقات في عصبية
بعد عثورها على قوة دافعة

أستخرج- على عجل- كلمة هنا،
وهناك؛ إلى الأمام

إلى الأمام! لأن الصمت الخادع
ينتهي،

ولا مفر من نواياهم. ولأن لا أحد
سيعلمهم أن يكونوا أدميين

طالما أن مخزون الشر لا ينفد. لكن
العدو

بلا دافع للموقعة الأخيرة
ولا وقت لديه ليكسيها . لهذا
حاولوا الاختراق.

لاتنبت أوراق من غصن جاف
ولا يهيم كم يكون الربيع مطيرا.
غيوم، وأمطار، وضباب فى عيوننا.
والطريق القويم
مميت، لأنه بلا قيود.

ولا يمكن للغبار أن يستقر على ما
يخلو من القيود.
لكن، نواياكم تتجمد

تصاعد عنكم إلى السطح مثل
ازدياد المد،
والخراب لا يلقى أى عبء

أنتم، يا من تموتون أيماننا القادمة،
تقولون
إنها لجريمة ضد العُشب لأنه لا
يستطيع تحسين مزاجكم،

وما سيقوله عنكم سيبدو اتهاما
فادحا
حتى أنه سيكون من الأفضل لو لم
تكونوا هناك،

لأن لا طرق مختصرة فى التعذيب
والمعاناة
عندما يكونون عن استحقاق. ولا
حتى عجلة يمكن أن تدور
على الأرض إن لم تقطع أية مسافة.
وفى الأمام

تهرب الفئران إلى جحورها،
لأن معالم الحرية لا يمكن أن تقتلع.
(الخط الامامى فى شيبانتيك، ١٩٩١)

ابتساماتهم جفر قنابل.
وطيورنا المغردة أخرست، كأنها
اندفقت
لأن الفجر ليس كما كان بالأمس.
أقاليم بكاملها منتفخة بالقذائف
وصراخ وقع خطى الجندى يصل مثل
صقيع

يقضم الأصابع. وفى الأمام،
تهرب الفئران إلى جحورها،
لأن الريح تهز ثقتها مثل غصن.
وبينما يقاتل جنودنا بباباء
يطارد المهاجمون أشياءهم بالكلاب.
فحين لا تعرف قدم إلى أين تذهب،
فإنها تعرج.

وهم ينزون عرقا، سيهجرون بلا
رحمة
ماضيهم. هم- الذين ينفثون الدخان
لأعلى-
ليجعلوا افتقارنا إلى السماء
حقيقة.

بسببهم أخرجنا الصرخات.
مثل يد من أحد الجيوب، مزرقة من
البرد.
لأن أشجار خوخنا التى لم تستطع
الإزهار
تعرف حقيقتهم أيضا. وسيخجلون
أيضا
من طلب الغفران من سفائننا فى
الميناء.

ويمضون بلا نوم فى الضباب
منذورين للصقيع.
لأن كل شى يتغير إلا الشر فلا
يُنسى.

ماريونارديللى

Mario Nardelli

شاعر وموسيقى. ولد فى ٢٠ مايو ١٩٢٧، فى «دوبروفنيك»، وتوفى فى ١٧ يوليو ١٩٩٢ فى زغرب. طاف العالم كقائد لفرقة «الماتيا» الموسيقية. حائز على جوائز مهرجانات عديدة للجيتار. له ديوان بعنوان «قصائد»، ومؤلفات موسيقية. مؤلف مرموق لموسيقى الأفلام.

«إلى جانب الدخان»، والبحوث الأكاديمية، والترجمات من الإيطالية: كالفينو، كاتاني، مونتالي، كامبانا. له - أيضاً - العديد من المختارات الشعرية الإيطالية والكرواتية (الترجمة إلى الإيطالية). أستاذ زائر بالجامعات الإيطالية، وعضو بارز بالجمعيات الأدبية بكرواتيا وخارجها.

من كتابات الوظيفة

(كرواتيا ١٩٩١)

دائما يكون تهديد الصمت أسوأ

الكرهية لا تنجم عن الاختلاف:
إنها تخلق ذرائعها الخاصة.

لقد أفسدوا آلة الحصاد فى الحقل
بالطلقات.

أيانا، أهنأك إثم أسوأ من ذلك؟
من العبث لأمة مدفوعة إلى الملاجئ
أن تسمع التوقعات بطقس مشمس.

من أفواه أطفال بلدتى : «لاتيكى،
ياجدتى.

«جراميا» - الآن - مع الملائكة.
وأن يموت أفضل من أن يذبحوه!
يحلم الإنسان بالأفضل، لكن
التجربة

دائما ماتنم عن عاقبته الوخيمة له.
فلتعدد الشخص الموجود فى
«صرخة» موتش (١).

واسكب عليه اللون الأحمر،
وسيكون لديك كرواى مقتول فى
قلب وطنه.

مدينتى

تنعكسين فى كل نجمة
عدا النجمة الهاوية

عطرك فى كل زهرة
عدا الزهرة الذاوية

عنفوانك فى كل بحر
عدا بحر بلا أمواج

جمالك فى كل أغنية
عدا أغنية بلا صدى.

ملادين ماكيدو

Malden Machiedo

شاعر ومترجم ومفكر. ولد فى ٩ يونيو ١٩٣٨، فى زغرب أستاذ الأدب الإيطالى بجامعة زغرب. له عدة مجموعات شعرية، من بينها: «نيازك».

مقربون مسعورون، ذلك هو
الشيء الوحيد
الذى سيجرى تذكرهم به.
على الجانب الآخر من أرض الأجداد
ينابيع ماء عذب، صاف، تشبه الحُلم:
ماء «نهر النسيان» أم رسالة سلام
شافية؟

ميليينكوير غوفيتش

Miljenko Jergovic

شاعر وناقد وصحفي، ولد في ٢٨
مايو ١٩٦٥، في سراييفو، حيث تخرج
من كلية الفلسفة. أحد نقاد السينما
والموسيقى الشبان اللامعين. له
عدة مجموعات شعرية متميزة، منها:
«نقطة مراقبة وارسو»، «هل هناك في
هذه المدينة من يتعلم اليابانية الليلة»،
له مجموعة قصصية. حائز على عدة
جوائز أدبية.

الجحيم

لطيف مع الأطفال.
يحب سلاطات الكلاب الكبرى.
يبتسم ابتسامة مديدة - بدقة - أمام
الكاميرا.
يشد على الأيدي، كفاء طريتان
ودافنتان.
يقبل زوجته على الخد، كل يوم أحد
قبل الغداء.
يقبلها في شفقتها عندما يعود إلى
البيت بالزى الرسمي،
«من الميدان» كما تخبر بناته
أصدقاءهن في المدرسة.

شعبٌ قدم التضحيات بحكم
الواجب:
شعبٌ لا يدين، بل يدعو الله.
الناس مقيدون بالكلمات،
أما أوروبا فلا تتقيد - حتى -
بقرونها.
مثل طفل صغير، ينطق العالم
أسماء الأماكن الكرواتية.
وهناك؟

الويل لشعب محكوم بالهاجس
القبلى.
الويل لشعب لا ينظرُ أبداً إلى
نفسه

فى المرأة.
يقول الناس: «مثل حلم ردى»،
لكن بعد الاستيقاظ فى الحرب يوماً
بعد يوم،
سيكون الأجدر أن نقول:
«مثل واقع ردى».
بالنسبة لشخص تحطمت سفينته -
بضع رشقات من الحساء، بعدها
بعض من النوم؛
بعده - مرة أخرى - بضع رشقات من
الحساء،

وبعض من النوم.
قبل أن يشرع فى الكلام.
أرادوا لنا أن نكرهم بأى ثمن
والآن يفوضون فى الطبقات
السفلى
من العار.
ربما سيكون لنا أن نبتهج
إذا ماثلنا مسماراً من الصليب.
لاتخافوا: فمع ذلك لن نستطيع أن
نخسر
سوى حياتنا.

الوطنية
يقول في شجاعة: «كيف لفاشي
ميت
أن ينفخ البوق وهو مسحوق تحت
الحذاء».

نيكولا مارتيتش

Nikola Martić

شاعر وصحفي، ولد في ٦ أغسطس
١٩٢٨، في "فيشيتشي". تخرج من كلية
الفلسفة بسراييفو. تركز تجربته
الشعرية على تصوير أسرار الأمل
والبقاء. من أعماله الشعرية:
«الإشارة»، «الفصل السابع من العام»،
«فجر الزمن القديم»، «الجسد
والروح»، «الشجرة في منتصف
الجسد»، «أين أجنحتي».

شجرة الورد البرية

انظر إلى شجيرة الورد البرية،
يابنى،

قبل أن تمضي إلى الحرب.
الأرض استقبلت في أمومة
الدم الذي سال
في الليل يتوهج في الأشجار
ويخبر النجوم البعيدة
بأوهى أصوات الصباح،
بأوهى أصوات المساء.
فلتلق نظرة أخرى إلى شجيرة
الورد البرية، يا بني،
قل أن تمضي إلى الحرب،
في تلك الرحلة الطويلة.

رؤسائه يحبونه لأنه مباشرٌ
ومستقيم.

تطوع سبع عشرة مرة للتبرع بالدم
(دمه).

أقام الزينات أربعاً وعشرين مرة.
يرتب في أناقة زيناته ذات اللون
الأحمر والأسود

في الصف الأول - نجوم خماسية

في الصف الثاني - نسور

في الصف الثالث - تيجان ملكية

في الصف الخامس - صليبان معقوفة

محترف ويؤدى واجبه بانتضباط.

يطيع الأوامر بلا نقاش.

ويصدر الأوامر بصوت حاد

كالخنجر.

تحت ثوبه الرسمي يرتدى سراويل

مدنية.

تحت ثوبه الرسمي يرتدى قلباً

ذهبياً.

في قلبه مجموعة من الصور

الفوتوغرافية

لزوجته وأطفاله.

في صدره مضخة تعمل بانتظام

سبعون دقة في الدقيقة، خمسٌ

وسبعون «في الميدان».

وهو - فوق جثث أعدائه من سن

السابعة إلى السابعة والسبعين -

يخطو في شجاعه نحو أغنية

شعبية

يخطو في شجاعة نحو مستقبل

أفضل

يخطو في شجاعة على سجاجيد

أعدائه

يحتسى في شجاعة نبيذ أعدائه

ياكل في شجاعة أطعمة أعدائه

سيرك ستراهمير (٢) المتجول

أعطني بضع عظام قديمة
كى أصنع غليوناً:
فمن خلال العظمة الفائرة يمكنك
أن ترى جيداً
ومن خلال العظمة الضيقة يمكنك
أن تنفخ جيداً
ومن خلال العظمة الفارغة يمكنك
أن تعزف
ضع أيضاً على العربة الكارو
نعمشاً، وجذعاً، وكفناً، ورجلاً
عجوزاً،
واربط إلى هذه الكومة اللطيفة
حماماً بلا أسنان،
وعليها ضع جرساً، وصليبا وزهوراً،
حتى يمكن أن تسير جيداً.
هيا، يا بنى، قد الميت
من قرية إلي أخرى،
فلنعمل قليلاً
ونكسب رزقنا.
ماذا يعطون لنا؟ يعطون لنا:
حشائش جافة للحمار
- لعل الحمار ينهق
وحلاً وطنينا للأدميين
وحلا وطنينا مثل الزيت،
يطش - فى هدوء - ويتعفن
ساجس فوق ذلك كله،
أضع نفسى فى ثبات إلى جانب
الميت
وبعظمة صغيرة أصوغ على عجل
ثلاث أغنيات صغيرة:
الأولى - بجانب شجرة التوت،
لعاهرة شابة

الزمن الذى تحلم به
الزمن الذى تحلم به قائم هنا،
تخبرنا دموع الأطفال بذلك،
وتخبرنا أغنية العشاق،
استيقظ،
إنه حقا هنا.
لو استدرت لبرهة واحدة
سيكون لك أن ترى وجهه الباسم
كيف يورق - فى الأرض المحترقة -
اللبلاب

استيقظ،
إنه حقا هنا.
الموج الذى يدمر كل شيء أمامه،
الموج الذى يقيم مرة أخرى ما دمر،
يلفظ كل شيء إلى أيد لا مرئية،
فاستيقظ،
إنه حقا هنا.

نيكيتسا بيتراك

Nikica Petrak

شاعر ومترجم وصحفى. ولد فى ٣١
أغسطس ١٩٣٩، فى "دوتفاريذا". تخرج
من قسم الأدب الإنجليزي وتاريخ الفن
بكلية الفلسفة بـغرب، صاحب أعمال
شعرية بارزة، حائز على عدة جوائز:
«كل هذه الأشياء»، «مصادئة من
الأرواح»، «الخطاب الجاف»، «كتاب
صامت». يترجم من الإنجليزية
والألمانية، وبالأساس الشعر. نائب
رئيس مركز PEN - الكرواتى.



الثانية- بجانب الدغل الشائك، صباح قبيح، وليل أكثر قبحاً
لامرأة عجوز تبكى
الثالثة- لنفسى حتى لا أتجمد من
البرد

- ١- إدوار مونش (١٨٦٣-١٩٤٤) رسام نرويجي، أحد رواد المدرسة التعبيرية، من أشهر أعماله لوحة «الصرخة»، حفر.
- ٢- اسم صربي، ربما كان مستمداً من كلمة «Strah» التي تعنى الخوف.

عام على رحيل حبيبي

فصحا "إميل حبيبي" من قبره
يلقى علينا السلام.
قال "إميل حبيبي": لو لم تكن
الثقافة الفلسطينية تقديمية
لعجزت عن مواصلة العيش في
ظل القهر والحصار والتمييز،
وهذا هو بالضبط درس حياته وإبداعه
مفكرا ومناضلا وفنانا، استطاع دائما
أن يثير الزواجر بروحه الساخرة،
وتهكمه اللاذع والحتون، بقدرته
المبدعة على أن يرتاد المناطق الشائكة
في التجربة الإنسانية القومية
والشخصية ليقدّم لنا "سعيد أبي
النحس المتشائل" الذي سوف يبقى
خالدا في سجل الأدب العالمي شأنه شأن

المبدع المتناقض .. والمناضل المشاغب

سنة مضت على رحيل الفنان المبدع
والمناضل المشاغب "إميل حبيبي"،
وبالها من سنة كبيسة تحولت فيها
الأحلام لكوابيس، وابتعدت الآمال التي
أخذنا نتشبهت بها في ضياع محقق،
ورحنا نشمذ أسلحة الروح للمعركة
الجديدة والثقافة التقديمية أولها،

"نون كيشوت" و"هاملت" وذلك حين تتوفر للبشرية الظروف الملائمة ليكتب المنصفون تاريخاً أدبياً حقيقياً لها.

ومثلما فعل مع شخصياتها المتناقضة التي تقمصها جميعاً ليكتبها أدباً رفيعاً، اختار مواقفها اتفاقاً واختلافاً مع رفاقه وأصدقائه بروح العاشق المتيم الذي يكون حبه هو الحب كاملاً وهجره هو الهجر كاملاً. وظلت تقلباته السياسية والروحية تعكس دائماً حقيقته الأصيلة كفنان يتلقى العالم بقلبه وأعصابه.

حين بشر "حبيبي" بالفكرة الشيوعية التي وهبها بعض عمره ، استطاع أن ينتزعها بجدارية من اليوتوبيا بعيدة المثال ويستنبطها بفرح في قلب الثقافة العربية، ليجعلها تحط على الأرض طيراً فأتنا كامل الأوصاف أرضياً وليس أرضياً، يكون بيننا وهو يطير وبعيداً عنا وهو على الأرض.

حدث ذلك قبل أن يتعذب "إميل حبيبي" عذاباً إضافياً بنار الانهيار العظيم.. وسقوط المنظومة الاشتراكية، فلما أخذ الدخان يحاصره شرع في تمزيق لعبه كطفل حروم .. واستعذب فعل التمزيق وبكى بحرقة حين رأى نتائج ونيران الحرائق تلتهم المزق. إنه الفنان المفكر الجميل الملول المتناقض الذي تلقى روحه علينا السلام ... وتدعونا أن نشدد الكفاح من أجل السلام الحقيقي ومن أجل حياة جديرة بالإنسان..

فسلاماً يا أبا سلام.

فريدة النقاش

الفكاهة السوداء

.. أعجبني في إميل حبيبي توظيفه التراث الأدبي العربي من الحكى القصصى بفنية عالية. وكذلك الفكاهة السوداء التي تسود أعماله. خاصة روايته "المتشائل" التي قرأتها وقت صدورها .. عندما كانت القراءة ممكنة.

نجيب محفوظ

من أحاديثه الأدبية

أبو سلام

.. في سنة ١٩٦٨ وكانت صدمة يونيو طازجة وجرحها عميقاً وغاشراً - ومازال حتى اليوم - في هذا العام أصدر رجاء النقاش روايتين قصيرتين من روايات الهلال. الأولى مؤلفة وهي "سداسية الأيام الستة" لمؤلف لم أكن أعرفه وقعها بكفية أبو سلام والثانية نص ترجمه عن الفرنسية المرحوم وحيد النقاش هو "صمت البحر" من تأليف فريكور.

أبو سلام عرفت بعد ذلك أنه إميل

البهجة، وبهما يكون الفخر والاعتزاز،
نموذجين إنسائيتين باهرين. يزداد عطر
وجودهما بيننا بمقدار ما تزداد
غيبتهما عنا وافتقارنا لهما.

على أنى أعرف، نعم أعرف كم كان
إميل حبيبي حزيناً، فى أواخر أيامه،
دون أن يقلل هذا الحزن من جسارة
وصلابة وصدق إيمانه بموقفه الذى أثار
عليه الزوابع...

أذكر أنه عندما زارنى فى هذه
الأيام فى القاهرة كان بيننا ذات
الصديث الذى لم ينقطع أبداً، الذى
يجمع بين الاتفاق الأكبر بيننا، فكراً
وموقفاً ومشاعر ورؤى أدبية وجمالية،
والاختلاف فى بعض الاجتهادات التى
بدونها لاتكون لإنسانية كل منا ذاتيته
الخاصة.

أذكر أننى اختلفت معه عندما قرر
أن يتخلى عن عضوية المصرب
الشيوعي، ولكنى لم أدرك أبداً من هذا
أنه قد تخلى عن شيوعيته الإنسانية
المصادقة الواعية.

فمن قال إن الشيوعية محصورة
فى حزب؟!

أذكر أنه - بعد أن حدث ما حدث فى
الاتحاد السوفيتى -، أن قال لى فى
لقاء، بصوت ما يزال يقطر فى أذنى
رفيف عتاب عاشق لمعشوقته: "بقى
هيك يعمل قينا حزب الينين؟!" وما
كان بهذا يتخلى إميل حبيبي عن
تقديره العميق لفكر لينين، وإنما كان
مفكراً صريحاً غاضباً ناقداً رافضاً لما
حدث.

وعندما كان يعلن اجتهاده الخاص
فى منهج العمل من أجل تحقيق السلام

حبيبي.
وقصته البديعة تلك كانت حجر
الزاوية فى علاقتى به ككاتب وشكلت
البنية الأولى فى مشروعه الروائى.
كانت هذه القصة فتحاً جديداً فى
الكتابة القصصية وقتها. وكانت طاقة
نور أثبتت قدرة الفن العظيم على
تجاوز المحن.

يوسف القعيد

إلى الحبيب...

إميل حبيبي

يا حبيبي إميل حبيبي
شكراً، إذ أتحت لى إن أزور حيفا
أخيراً ولو بهذه الكلمات الحزينة التى
أرثيك بها..

شكراً، إذ أتحت لكلماتى هذه، أن
تتنفس ذات الهواء الذى كان يتنفسه
الفقيد الحبيب الآخر توفيق زياد.

ما أكثر ما التقيت بكما توأمين
عظيمين فكراً ونضالاً، وإبداعاً، ورؤية
إنسانية متفتحة، مفعمة، بمحبة الحياة
والإنسان والتقدم...

على أنى لا استشعر أننى جنث
بكلماتى إلى حفل عزاء أو رثاء، وإنما
إلى عرس تقدير ومحبة ووفاء.

فمع "إميل" و"توفيق" لا يليق
الحزن، وإنما يكون الفرح وتكون

أنه في حاجة لمثل هذا الدفاع. وإنما أذافع عن حق الاختلاف والتنوع والاجتهاد الفكري والنضالي، دون تكفير أصولي، دينيا كان هذا التكفير أو وطنيا أو ماركسيا، فما أجرى أن يلتقى كل الفلسطينيين على اختلاف اجتهاداتهم الفكرية مبادراتهم النضالية في وحدة عمل مشترك في مواجهة العدو المشترك وتحقيقا للهدف المشترك دون إقصاء أو تكفير ودون أن يعني هذا طمساً أو تمييزاً لأخلاف فكري أو اختلاف عملي.

عذرا .. أيها الحبيب إميل حبيبي... شغلنا هموم السياسة عن أعظم عطايك لتراثنا الأدبي العربي وليس الفلسطيني وحده .. فأعمالك مدرسة إبداعية تجمع بين أعرق ما في تراثنا العربي عامة، وأعرق ما في تراثنا الشعبي الفلسطيني خاصة. وتضيف رؤية جمالية إنسانية متفتحة عميقة لوجداننا الجمالي العربي.

أيها الحبيب إميل حبيبي، شكراً لعطايك التي ماتزال تغني فكرنا وحياتنا طبت حيا وميتاً يا رفيق.

محمود أمين العالم

العدل وإقامة دولة فلسطين المستقلة، ما كان يتخلى عن فلسطينيته ووطنيته، إلا في نظر هؤلاء الذين لا يرون في الفعل الفلسطيني والنضال الفلسطيني إلا نصاً واحداً مطلقاً مقدساً، نهائياً.

ويعتبرون كل اجتهاد في إطار هذا النص، وكل تنوع ومبادرة في أساليب النضال الفلسطيني، هرطقة وخيانة! ولأن إميل حبيبي لم يكن مجرد مفكر مناضل ملتزم بفلسطينيته وشيوعيته بل كان كذلك أديباً فناناً مبدعاً، لم يقل أن يعتقل التزامه داخل إطار محدد مغلّق نهائياً وخاصة في أساليب العمل ومبادراته المتنوعة. لقد كان الجانب الأدبي الإبداعي فيه، يجعله أكثر التصاقاً بحيوية الواقع وتنوع إمكاناته وأكثر استشرافاً لأفاقه المستقبلية.

على أنه لم يكن رجل تكتيك أني جزئي بل كان شاعراً إنسانياً متفائلاً - رغم روايته التشاؤمية - يحلم بتحقيق الحلم الكلي المستقبلي في الواقع المباشر الآن...

لست أذافع عن إميل حبيبي مفكراً ومناضلاً فلسطينياً شيوعياً، فما أعتقد

مسرح



فويتسك: الحب موتاً أو الموت حباً

نورا امين

الدرامية الممكن استثمارها في النص، أو لاكتشاف المهارات الراقصة لدى المشاركين التي تقربهم إلى أسلوب المسرح الراقص، وإنما نحن أمام تصور مكتمل لعرض اختارت مصممه ومخرجه - بدعوة من د. هدي وصفي - أن تنقله بعناصر مسرحية، وهكذا يتخذ الأمر شكل العرض المحترف الذي يصبح لبروفاته مسار معروف يهدف إلى تقديم العرض بأعلى مستوى من الاتقان، وبما يجسد الرؤية الأساسية له، وذلك خلال أربع جهات إنتاج هي معهد جوته وسفارة النمسا والمجموعة الأوروبية ومركز الهناجر للفنون.

من هنا يكتسب عرض «فويتسك» أهمية خاصة إلى جانب أهميته الفنية، فهو أول

على مدار شهرين قام مركز الهناجر للفنون بالإعداد لعرض مسرحي راقص تصممه وتخرجه الألمانية إيفا ماريا - ليرشبرج توني التي فازت بجائزة النقد الدولية في المهرجان التجريبي عام ١٩٨٩ عن عرضها «جلسة سرية»، والتي زارت مصر بعد ذلك بسبع سنوات لتشارك في ورشة العام الماضي بالمركز نفسه حول نص «فويتسك» لبوشتر. وربما يبدو للبعض أن العرض الذي قدم منذ بضعة أيام بعنوان «فويتسك» أيضاً، ماهو إلا استكمال للتجربة الماضية أو استعادة لها على مستوى أعلى، إلا أن «فويتسك» ١٩٩٧ تتدرج في نسق مختلف تماماً، فنحن هنا لسنا بصدد ورشة مسرحية ولا محاولة لتكشف المناطق



هنا، والخاص تحديدًا بهذه المصممة، قد أثبت قبولًا من نوع خاص لدى الممثلين في الخارج مؤهلًا صاحبه لتصبح مديرة للمسرح الراقص بمسرح ولاية تيرول بالنمسا، ولتتولى منصب مصممة الرقص الأولى ومديرة مسرح الدولة بأوجسبورج.

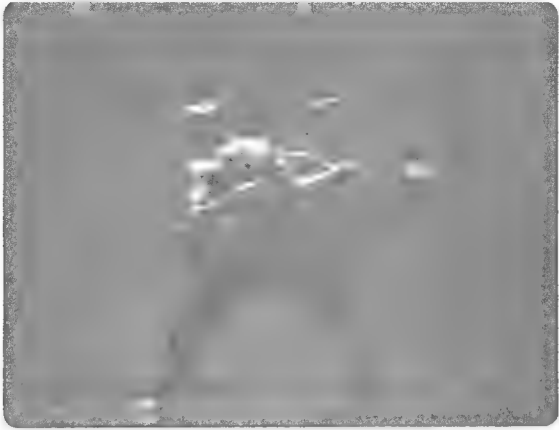
وفي الحقيقة إذا نظرنا إلى هذا العرض من حيث إنه يمثل فن المسرح الراقص، وتحديدًا أسلوب إيفا - ماريا فيه، لوجدنا أن تميزه يكمن في شقين متلازمين، أحدهما أنه يبدأ بأرضية من أبجدية الحركات الجسدية التي يمكن تشكيلها وصولًا إلى تركيبات لا نهائية لتجسيد المعنى، مثلها كمثال أبجدية لغة الحروف، وهو في ذلك قد يستعير حركات من لغة الرقص الحديث، وقد يبدع حركات جديدة

عرض مسرحي راقص ينتمي إلى نوع «المسرح الراقص» يقدمه راقصون مضربون في مصر، وهو ما اقتضى تدريبًا مكثفًا ومرهقًا لمدة تصل إلى سبع ساعات يوميًا، كما اقتضى إصرارًا وطموحًا حقيقيين للوصول إلى هذا المستوى الاحترافي الذي شاهدناه انطلاقًا من نقطة تتجاوز الصفر بقليل (لاسيما أن احتراف هؤلاء الراقصين وفترة إعدادهم بدار الأوبرا وفقًا لحصلهم بفرقة الرقص المسرحي الحديث لم تتضمن مطلقًا هذا النوع من التشكيل الراقص)، رغم تنوع تيارات «المسرح الراقص» وتعدددها (الدرجة أن مصممة شهيرة مثل إيفا - ماريا ليرشنيج - قدمرت نفسها بعدة تيارات منه مثل «رقص - المسرح الراقص»، إلا أن الأسلوب المطروح

الرقص والتعبير في الوقت ذاته - خلال الرقص ووضع الجسد وتفاصيله وتعبيرات الوجه والأطراف - عن سمات الشخص ودوافعها وطموحاتها وعلاقاتها بالشخص الأخرى، أى أن أداءهم الراقص ينبغى أن يتجاوز تجسيد الإيقاع والموسيقى وتحقيق الاستعراض فى حد ذاته حتى يصبح جسرا لتوصيل الشخصيات وعالمها وقصتها، فكل من الطريقتين تنتمى إلى مفهوم مختلف للرقص ومصرحه حيث الطريقة الأخيرة تدرجها فى عالم الدراما بالدرجة الأولى ولا تميز لهما داخل فنون الاستعراض وهى الطريقة التى تقتضى تلازما بين هذين الشقين حيث لا وجود لأحدهما دون الآخر، وحيث الهدف لا يتركز فى إسقاط معنى النص الأصلي على الرقص، أو استعارة بنية هذا الأول، وإنما يتركز فى إيجاد تزاوج حقيقى بين العالمين وتفاعل بينهما.

ولا حاجة بنا إلى الإشارة بضرورة استثمار الحسنة الموجزة لهؤلاء الراقصين المصريين والامتداد بها وتطورها بوصفها الأرضية الوحيدة المتاحة لتأسيس مسرح راقص مصرى وفق الأسلوب الذى عرضنا له، وربما كان ذلك يعنى رعايتهم ماديا وفنيا داخل مصر خلال فترات تدريجية على مدار العام أو إرسالهم فى بعثات قصيرة المدة إلى الخارج، إلا أن ذلك حتما سيعود بالفائدة على المسرح المصرى نفسه، بل ربما ينجح هذا المسرح فى تحفيز نواحي فى المسرح الدرامى الكلاسيكى مازالت على قدر من الجمود (أهمية التعبير الجسدى وتفاعل جميع أدوات الممثل سوا). وربما أن العرض الذى قلمته إيفا - ماريا فى بداية الشهر الماضى بنفس المسرح بعنوان «كلاس - ماريا» من تصميمها وأدائها وإخراجها كان

أو ينوع فى حركات أخرى متعارف عليها لتتلاءم معه، لكنه يتجاوز هذه المرحلة حقا نحو تكوين مرجعية خاصة به من الدلالة تقتزن بهذه الحركات أو بهذه المفردات الحركية، وتقتزن بالتالى بتسلسلها وبطريقة تجميعها وتركيبها، بيد أن هذا التكوين لا يحدث بشكل سابق على العرض، وإنما يكتسب وجوده وشرعيته عندما يكتمل العرض فتكتمل الرؤية واللغة المسرحية وتتحوّل بدورها - وهنا المفارقة - إلى مادة لغوية راقصة يجوز لمصمم جديد أن يفكك أبجديتها ويعيد تركيبها - أو يستعير منها ما يتوافق وأسلوبه - مسقطا عليها دلالة جديدة وفق النسق الشامل الذى يطرحه. أما الشق الآخر فيستخلص فى قيام العرض على بنية درامية بحتة، فهو لا يقدم لنا لوحات من الرقص الذى هو تشكيل فى الفراغ المسرحى يهدف إلى تحقيق متعة بصرية بالدرجة الأولى خلال الإيفاء بجرعة العين مثلما يحدث فى مسرح الصورة (وغم أن ذلك لا ينفى وجود إيجابيات دلالية تنطوى عليها هذه الصورة بشكل مباشر أو غير مباشر) وحيث تصبح للإضاءة أهمية مطلقة، وإنما هو يقدم لنا تجسيدا لنص درامى هو «فويتسك» لبوشتر، أى أنه يتجاوز عن اللغة الكلامية للنص وحسب، لكنه يعيد تشكيلها أيضا فى لغته الجسدية لجسد الدراما نفسها وشخصها وصراعه ومساره، إنه يجسد مادة النص وليس وسيلته، وخلال نص آخر يوازيه ويتقاطع معه هو نص ينتمى إلى نسق لغوى راقص، من هنا فإن الجرعة الفنية الأساسية المتوجهة نحو المتلقى هى جرعة درامية وشعورية، وهو ما يقتضى وجود راقصين - ممثلين، أو «مؤدين» بالمعنى الشامل للكلمة، حيث يتعين عليهم



مارى التى يهيم بها ، بينما يستحوذ عليها دقات الطبول الذى يتوافق تماما مع المجتمع ومع وحشيته وقوانينه الأشبه بقوانين الغابة حيث الغلبة للأكثر شراسة (حيث الشراسة هى المعنى الوحيد للقوة، وحيث تفيد الشراسة أيضا كحائط دفاع وكسائر للضعف الداخلى وللتشوه الإنسانى، وحيث يعتبر «فويتسك» الوحيد القادر على الحفاظ على قوته الإنسانية الحقيقية، وإن كان ثمنها انكساره اجتماعيا واغتصاب حقه فى الحب). وعلى الرغم من المسار المتوقع للأحداث والذي ينتهى بأن يقتل فويتسك مارى بالخنجر (الذى هو رمز الذكورة بغرض الإحالة إلى أنها سعت إلى حتفها باستسلامها إلى دقات الطبول بينما النجاة من يد فويتسك ومن الخنجر القاتل

أكثر إنسيابية وإتقانا من حيث استيعاب التكنيك وتنفيذه عن «فويتسك» فقد كانت المصممة هى نفسها الراقصة وصاحبة الأسلوب، إلا أنه ينبغى الاعتراف بأن العرض الأخير قد لاقى قبولا جماهيريا أكبر ليس فحسب بسبب بنيته الأكثر درامية (حيث كان العرض الأول صولو مثله كممثل المونودراما وإشكاليته، وذلك خلال تجسيد حياة مغنية الأوبرا الشهيرة ماريا - كالاس) بل بسبب الموضوع نفسه الذى يطرحه، ففويتسك - البطل المهزوم الذى يحمل العرض والنص الأسمى اسمه ربما تعويضاً عن انهزامه فى الأحداث وتمضيدها لموقفه - هو الشاب الحالم المسالم النزوى الذى لا يستطيع أن يصنع له موقعا فى المجتمع لدرجة أنه لا يمكنه أن يحصل على حب

خلجاته وملكاته، بما نراه على جسده وبما يدور داخله.

وفي الحقيقة أن مجرد استقراء التشكيلات البصرية واختياراتها أيضا في هذا العرض، يجعلنا نضع أيدينا على المستوى الدلالي للنص الذي اختارت المخرجة أن تفجّره خلال العرض، ووفقا للبعد الدرامي الذي ينطوي عليه كل من هذه التشكيلات الأشبه بالتجميد المرئي لعلاقات القوى بين أدوار المسرحية. فعندما يبدأ العرض بفويتسك متكئا إلى الحائط وجالساً القرفصاء (وهو وضع يوحي مبدئياً بالانطواء)، ثم تنزعه المجموعة يوحشية من ركنه متهكّة خصوصيته، بل وإنسانيته، وتتلقّفه من أعلى إلى أسفل وتتناول جسده بقسوة كالجوارح التي تسقط على فريسة، وتطرّحه أرضاً وتجنّم عليه كاملة، وتعبث بأجزائه معتدية على هويته الخاصة، ومحيلة إياه إلى أداة صماء، أو إلى مجرد دمية متاحة تتسلّى بها ثم تلقيها بعد استنفادها الغرض وتبحث عن أخرى، تكون تركيبة علاقات القوى قد تأسست بهذا الشكل. وعلى الرغم من أن شخصية فويتسك عند بوشنر هي شخصية جندي يعاني القسوة والقهر، إلا أن الشكل الذي يتم به استخدام الإيقاع العسكري مشابهاً، وتشكيل الصف العسكري، في أحد مشاهد العرض يصنع أفقاً جديداً معنى ما هو عسكري، إنه الأثق المجازي الذي يجعل المجتمع كله يبدو كما لو كان كتيبة عسكرية تقامس قهراً أشمل على هذا الجندي، لاسيما إذا لاحظنا أن المجموعة هي نفسها التي تؤدي دور الجنود لكن بعد خلق الأتعة، وكان أفراد هذا المجتمع الذي

تعنى التمسرد على قسم المجتمع المزيفة والانتفاء إلى الحب الحقيقي) في نص بوشنر، ويقتلها خنقا في عرض إيفا - ماريا، فإن الزاوية الجديدة هي زاوية المجموعة التي تجسد كتلة المجتمع المتجانسة والمنظمة حيث يضع المؤدون أفعنة ثابتة وواحدة على وجوههم تعبيرا عن ذلك، وتعبيرا أيضا عن انتفاء تميز فردياتهم وخصوصياتهم وفقدانهم الوجه الإنساني وتحولهم أفعنة جامدة لا تجسد أي عمق أو عواطف، وكذلك تعبر الأفعنة - من بين ما تعبر عنه - عن القدرة على الزيف والنفاق والتحايل. من هذه الزاوية يتحدد دور دقاق الطبول كيطل مضاد مجسد للمجموعة لاسيما أنه يبرز بها ومن خلالها بينما فويتسك هو البطل الأساسي ليس بسبب البنية الصراعية وإنما بسبب السعي إلى إحداث توحيد بين المتفرج وبينه، ومن هنا يصبح المجتمع بدوره بطلا مضادا أو خصما للمتفرج، فحتى إذا كانت كتلة الجمهور في صالة المسرح هي في شكلها وفي حقيقتها عينة من كتلة المجتمع ككل، إلا أن هذا الموقف يكشف فنيّا عن رغبتنا الخاصة في أن نتطابق مع ذاتنا الداخلية المشابهة لفويتسك، في أن تسقط الأفعنة وتتخلى عن دور المجموعة وتتخذ دوره فتمنحه انتصارا إنسانيا حقيقيا، وبدلا من أن نهشمه أو نقتال إنسانيته نتوحد معه توحدنا المأمول مع ذاتنا، إذ أن قوانين الشراسة هي على المدى الطويل قسوة على ممارسيها بإنكارها إنسانيته، تلك الإنسانية التي يعتبرها هذا المسرح كنزه الحقيقي على مستويات الموضوع والأملوب والشكل حيث تتساوى أدوار العناصر المسرحية تقريبا كأدوات بينما تظل للإنسان القيمة المطلقة بكل

تكوينات، فهي تسعى إلى الشهوانية الخالصة التي تتيح لدقات الطبول الاستحواذ عليها ببساطة ثم إلقاها مباشرة كمجرد دمية أخرى). يعنى بالنسبة إليه دريا من دروب الانتحار فإن هذا الامتزاج بين جسديهما غير المتاح إلا خلال الموت وبه، ذلك الذي يتيح توحيدهما للمرة الأولى سويا ومعه، إذ أنه يقع خارج حدود المجتمع، مما يعنى اقتصار هذا التوحد بينهما على كونه توحيدا مع طرف ثالث هو الموت. هو في الوقت نفسه محقق لشكل الاحتواء الذي كان يريده فويتسك، فبعد أن يعلو جسده فوق جشيتها كمن يعلو موجة، يتحرك ملتصقا بها في وضع قريب إلى الوضع الجنيني للاحتواء حيث يحرك هو ذراعها ويلفها حوله مجسدا هذا التشكيل وكأن ما يحدث في تلك اللحظة هو احتواء الماء له وغرقه فيه، أى احتواء جثة مارى له وغرقه فيها كى يرسيان سويا في القاع، فقد كانت رغبته فيها من البدء هي سبب وشكل وهدف للقائه حتفه، وهكذا يبدو جسدها أكثر حنوا في الموت منه في الحياة، فتتحقق غاية البطل لكن بشكل معكوس حيث يغرق فيها وفي موتها وكأنه أماتها جبا أو أحباها موتا، ويصبح الموت الوسيلة الوحيدة لتحقيق الحب، وفقا لدلول التشكيل البصرى الذي يختتم العرض، يصبح الموت وسيلة لما يناقضه: الحياة.

أمامنا ما هم إلا عناصر متخفية لعالم عسكري لا يعرف الرحمة ولا يتقن إلا منطق القتال، وهو عالم لا يقتصر على الجيش فحسب، وإن كان هذا الأخير هو المحل الأمثل الذي يمكن فيه خلق الأقنعة. ومع تصاعد أحداث العرض وصولا إلى نهايته نجد أنفسنا أمام ذلك التكوين المزدوج الذي يصنعه جسدا فويتسك ومارى على مقدمة خشبة المسرح، فبعد أن يقتلها ذلك الأول انتقاما لخيانتها له، يحدث تشكيل جسدى لهما أشبه بصورة الاستلقاء فوق الأمواج، وهو ما يستثمر حدثا أخيرا في النص عندما يتلع الماء فويتسك منها حياته، ونجد أن إحلال جثة مارى محل الماء تشكيلا يمنحها وضعها جسديا أشبه بشكل الموجة يعبر عن رغبة في إحداث ترادف بينها وبين ما تحل محله، أى الماء وسيلة موت فويتسك، وبما أن مجرد قيام فويتسك بقتل حبيبته التي لم تمنحه نفسها حقاً ولم تتوافق مع مفهومه الرومانسى للحب وللاحتواء (وهو ما نستقرؤه في إيماتها وتعبيرات وجهها في مشهديهما الثنائيين الأولين عندما لا تتفاعل مع الحركات الجسدية التي يدعوها لمشاركتها فيها، ولا تستجيب لها وإن نقلتها، بل توحى بعدم تواصلها مع رغبته في صياغة علاقة حب مبنية على التعاطف والتضامن والاحتواء الأموى المنعكس في طبيعة ما يسعى إليه من

تحية

ت

ليس وسؤال الحرية في "الباب المفتوح"

فيحاء عبد الهادي

صانعة الأحداث/ البطل الانسان وليس البطل/ الوهم/ الخارق.
يتقدم الراوي ليقدم الاحداث إلينا من خلال الصورة السردية وليس من خلال الصورة الوصفية، مما يعطى الرواية حيوية وتجديدا. تبدأ الصورة بالحدث العام، الهم العام، الزمن: ٢١ فبراير ١٩٤٦ الساعة السابعة. المكان: ميدان الإسماعيلية، وما حدث في الميدان من اشتباك بين الشعب والإنجليز. لا يغيب الحدث العام طيلة الرواية، إذ أن الزمن يمتد ما بين ١٩٤٦ حتى ١٩٥٦ سنة العدوان الثلاثي على مصر.
ومن خلال المنظور الموضوعي،

أقدم قراءة لرواية "الباب المفتوح": إلى التي فتحت وعينا منذ الطفولة على فعل التحرر الحقيقي وأعطتنا ثمار تجربة حيرت عقولنا. أعطت من شجاعتها وجرأتها على الصدق والمواجهة ما نعتز به وسنعتز به إلى الأبد/ إلى التي فتحت الأسئلة وكسرت قداسة الإجابات الجاهزة واليقين المطلق ومقولات التحرر الزائفة.

إلى د. لطيفة الزيات/ الأخت/ ورفيقة النضال الصعب/ نضال تحرر الذات وتحرر الإرادة وتحرر الوطن.
تقدم لنا رواية "الباب المفتوح" نموذج المرأة/ الانسان/ شريك الرجل/

بينما يتسع مجال التعبير فى المدرسة والشارع والحياة العامة يضيق التعبير بين جدران البيت.

تعود ليللى الى الحيرة والشك داخل الجدران المغلقة، اذ تجد كيانها قد عاد مرة اخرى إلى الانكماش حين يصطدم بسوء الفهم والعقاب ثمنا لتعبيرها الحر من نفسها.

ينسجم هذا الموقف مع بناء الشخصية وظروفها الاجتماعية ورؤية المؤلف لضرورة تطوير الشخصية تطورا طبيعيا. وهنا الفارق فى بصيرة المؤلف الثاقبة التى افترقها الفيلم (الذى يحمل نفس عنوان الرواية، من إخراج: هنرى بركات) حين عقد المخرج البطولة ليللى منذ اللحظة الأولى فى الفيلم.

ومن خلال الجدران المغلقة/ البيت تحاول ليللى أن تجد نفسها فتلجأ الى عالمها الداخلى/ حجيرتها كى تمارس فيها حريتها، عالمها الرائع، تلجأ الى الحلم، حلم اليقظة حينما والحلم خلال النوم حينما آخر.

وتستخدم المؤلف الحلم عنصرا فنيا يحقق الرؤية المستقبلية ويعبر عن حالات السيلان المستمر والديمومة والترايط الدينامى التى أكثر ما تكون فى النوم والأحلام والتخيلات. ولكى لا تفكر أحيانا تلجأ الى الحلم كما فعلت حين أرادت الا تفكر فى موضوع دولت هانم.

ويقترن حلم ليللى بالواقع، ترى ما لا تريد رؤية على أرض الواقع، ترى الأسود مجسدا للشر، وترى الأبيض

منظور الراوى، تفتح عين الكاميرا وتتعرف على ليللى، الشخصية الرئيسية فى الرواية، ومن خلال الشخصية الرئيسية نتعرف على الحدث تدريجيا.

تتقدم إلينا ليللى من خلال تفاعلها مع الأحداث العامة ومن خلال تفاعلها مع ما يمر بها من أحداث خاصة.

تتطور الشخصية بما يتسق مع بنائها الذاتى، وبطريقة طبيعية مقنعة تكبر ابنة الاحدى عشر عاما، لتجد نفسها حائرة ما بين المبادئ التى عرفتتها عن طريق أخيهما وما بين الأصول التى تدعوها أسرتها الى الالتزام بها، وما بين كونها إنسانا حرا يستطيع أن يعبر عن شعوره وما بين كونها فتاة عليها واجب الالتزام بالدور الأزلى المرسوم لها من قبل المجتمع.

وتوضع الفتاة/ الشابة فى موضوع الاختبار فى لحظات حاسمة معينة دون أن تؤهل لذلك.

وتجد نفسها مضطرة للاختيار. يخرج الشعب كله فى مظاهرة، وتخرج فتيات مدرستها ليعبرن عن شعورهن ضد الإنجليز، وتجد نفسها مدفوعة للخروج ممهن قبل أن تصمم أمرها تماما. وحين تندمج مع الجموع تنسى نفسها وخوفها من العتاب والعقاب الذى يمكن أن تواجهه من الأسرة.

وتجد نفسها وتنصهر فى كل. كل الى الامام يدفعها. كل يحيطها ويحميها. وانطلقت تهتف بصوت غير صوتها، صوت وحد كيانها وكيان الكل.

نلاحظ أن الانتقال من مكان الى مكان يصاحبه تحول فى الشخصية، اذ



تنتظر شيئاً.

ما بين الباب المفتوح والالتحام بهموم الجماعة والباب المغلق والعزلة عن هموم الجماعة ترتبك البطلة، لا تتطور في خط مستقيم بل يتعرج الخط وتنمو البطلة مع الصراع وفي شبكة العلاقات الاجتماعية.

تجد نفسها وتحترق ثم تقرر وتعود الى الحيرة الى أن تصل الى الجذر والى أساس الومى فتختار اختياراً حراً وإعياً، تمسك ارادتها بنفسها، وتقرر مصيرها دون رضوخ ودون تبعية. تدرك أن الحياة لا تنتهى مع انتهاء تجربة معينة فى الحياة وأن عليها أن تبحث عن الأعماق لا القشور وأنها جزء من كل فى عملية التغيير.

يتمتع المنظور مع اتساع المكان المحدد ويضيق المنظور مع ضيق المكان. حين تخرج ليلى الى الحياة العامة وتشترك همومها مع هموم الوطن ينتج هذا الخروج إشكاليات خاصة التى كان عليها أن تواجهها وأن تناضل من أجل تثبيتها، كانت تعلم أن هذا الخروج لن يرضى عائلتها، احتمت بمحمود، شقيقها، وبامكانية الاستناد اليه، لكن محمود زاد فى حيرتها ولم يعطها جواباً شافياً لأسئلتها، ازدادت حيرتها، وأغلقت بابها. وحين جاء عصام وفتح الباب وطمانتها، أحسست بالحب والعنان والمشاركة، وفتحت نافذتها المغلقة واعتقدت أنها وجدت نفسها فيمن تحب، لكنها تصطدم مرة أخرى وتعود الى الحيرة حين تتعرض لاختبار هذا الحب، تتبين هشاشته وتفقد إيمانها بكل شيء فتغلق الأبواب

بتجلياته مجسداً للجمال والحب والخير.

الحديقة، الزهور، الأشجار، الياسمين، ذراع طفلها البيضاء تحول الابن الى رجل، شعاع من نور يلعب فى الأفق البعيد. حين تشتد الريح كثثا سوط مسلط على الحديقة، على الزهور البيضاء الجميلة، تتمايل الزهور، تفسح له الطريق، وتعود أطول وأجمل وأكثر اعتداداً، حتى الظلمة لم تستطع أن تفرقها، شقتها الأغصان المتوجة بالبياض وكأنها تبشير الصبح تبعد الظلام. اندحرت العاصفة وساد السكون.

لكن اندحار العاصفة وتبشير الصبح التى تبعد الظلام لم تكن الا أملاً لا يمكن تحقيقه ما دامت محاطة بمجموعة من الشخصيات السلبية المعيقة التى تتحكم فى مصيرها، إذ سرعان ما تكون لها الغلبة، تدخل وباشارة أمرة تحرق الأزهار وتحول الزهور الى رماد.

تستيقظ ليلى مذعورة وهى تعاني شعوراً بالاختناق.

ونلاحظ التحول فى الشعور وفى الشخصية حين الانتقال من مكان الى مكان وحين تفتح ليلى على الأحداث الساخنة، إذ حين تفتح الراديو على الأحداث المشتعلة التى تشغل الشعب وتشغل البلد ينفث الباب على مصراميه ولا تعود ليلى الى الحلم.

لم تحلم ليلى هذه الليلة ليلة الفاء معاهدة ٣٦ كان كل جزء من جسمها ينبض بالحياة وقضت ليلتها ساهرة وهى مستلقية على ظهرها وكأنها

أعطاهم خروجها الثانى خفة ونشاطا وحيوية جعلها تنطلق وتنصهر فى الكل، جعلها تحس بالانتماء و الاعتداد والثقة، رمت قيدها وخرجت الى بور سعيد والتحقّت بالمقاومة هناك (وحين اندلعت النار فى معسكر الانجليز خيل الى أن قبسا من النور قد ملأ قلبى وكيانى) ويختلط الحب الخاص بالحب العام، يختلط حبها لحسين بحبها للحرية والوطن الحر.

تصاحب ليلى فى رحلة خروجها ودخولها، ما بين الباب المفتوح والباب المغلق، وما بين الباب المفتوح أول الرواية وبينه فى نهايتها يتبدى سؤال الحرية، سؤال التطور والنوعى المنبثق من حياة الشخصية الداخلية وطبيعية بنائها، دون خطابات وادعاءات، لا نحس الأحداث خارج المكان أو الزمان اذ تنمو الشخصيات داخل زمانها ومكانها.

لا نجد أمامنا مقولات تحرز بل فعل تحرر، تتحرر المرأة/ البطل الرئيسى فى الرواية، وتجد جوابا لسؤالها وحيرتها بعد رحلة بحث طويلة عن ذاتها وبعد أن تمر بمراحل اختبار الإرادة التى لا تنجح فيها منذ البداية. تتعثر وتقف، تقف وتتعثّر حتى تقف أطول مما هى وأقوى، تخرج من الدائرة الضيقة الى الدنيا الواسعة، وما من أحد يستطيع أن يوقفها.

وحين تواجه حسين تواجهه بنديّة لا بتبعية، وتردد باقتناع وثبات أنها ليست النهاية أيضاً. فكل يقين يحتاج الى نضال وكل بداية تحتاج بداية أخرى ولا نتائج ونهايات مغلقة.

والنوافذ ولا تسمح لحب أن يتسلل الى كيائها، كان هذا فى اللحظة ذاتها التى واجهت فيها حبا حقيقيا دخل حياتها" كان حسين المناضل الثورى، صديق محمود، الذى يجد ذاته بين جموع المناضلين" لكنها أصرت على تجاهله واقتناع نفسها بفشل تجربة الحب وبوجوب الاهتمام بالدراسة وبالاصول المرعية كما يريد أهلها.

تدخل الجامعة وتهتم بعالمها الداخلى، بدراستها، وتقيل الزواج من الدكتور رمزى، الذى يمثل المعرفة المطلقة. والواجبات الجاهزة والاصول المرعية والذى يكمل صورة الأب والأم متفوقا عليهم بذكائه الحاد وصرامته ومركزه العلمى، ويختلط الأمر على ليلى بداية لكنها تكتشف الكذبة الكبرى التى أعمتها عن رؤية الواقع المتحرك والحب الحقيقى والأمل فى غد تصنعه هى لا يمليه أحد عليها ولا يستخدمها أحد لتحقيقه.

تحس بالقيد يخنقها، فترمى هذا القيد بعد رحلة وعى واختبار لمشاعرها، وتختار الحرية بعد بحث مضن عنها. تلك الحرية الموجودة فى أعماقها والموجودة بين جموع تسعى للتحرر وتناضل من أجل التغيير. كان اختبار الإرادة وكان عليها أن تجتاز اختبارات عديدة حتى تصل إلى طريق ثابت لا يثنى عنها والد أو ولد، صديق أو حبيب.

وكما أعطتها حركة الجماعة ثقة بنفسها وبصورتها الخاص الذى انطلق ملتجما مع الأصوات الأخرى حين خرجت ضمن مظاهره بشكل عفوى،

نقد

ن

قراءة في مجموعة البساطي: "ساعة مغرب":

فخ التواصل

د. سيد محمد السيد قطب

كلية الآلسن

١- قليل من الضوء:

الذي لا يعلن عن مقصديته بسهولة.. وكان العالم الفني موازٍ للعالم الكوني علنياً أن نسير في دروبه متأملين.. باحثين عن شخصية من أقامه.. وحكمته من إنشائه على هذا النحو.. وكلمته التي يقولها بالفعل الإبداعي.. نشقى باحثين عن المقصدية الغامضة.. الواضحة.. المتجلية.. لكنها لا تبوح بسرها.. لأنها تعشق عاشق النحس. قليل هو الضوء (٢) الذي يشعه محمد البساطي حول المغزى الدلالي لعالمه السردي.. فهو يدرك أن المعنى اكتشاف ذاتي نابع من الذات الفردية المنسوجة بخيوط الذات الجمعية: معادلة صعبة لكنها حقيقة..

هو سارد.. لا تلهيه حادثة عن عشق المسرود الموروث.. عشق الحدوتة.. ولا تستهلكه الحكاية فيتناسى تشكيل الخطاب.

هو قاص.. يكاد يكون مهندساً سردياً (١).. يصمم عالمه مراعيًا الامكانات الجمالية لتقنيات التواصل عبر الجنس الأدبي الذي يبدع فيه ذاته.. ويسجل به كلمته.. ويبحث فيه عن هويته.. وأعياء بكل عنصر سردي.. مدركاً علاقة العناصر الرابطة بينها.. منفذاً بناء النص بدقة محكمة.. ليقع الملقى في فخ التواصل مع هذا البناء

لقد استطاع "البساطى" أن يجعل بحيرته معادلاً للتجربة الإنسانية.. كما فعل "نجيب محفوظ" بالحرارة القديمة الصغيرة.. وكما فعل من بعده مع اختلاف دلالية وتقنيات بنائية إدوار الخراط وإبراهيم عبد المجيد بالإسكندرية.. لذلك لانتوقع أن يخرج البساطى من البحيرة تاركاً هذه الخصوبة الدلالية، وإنما نتوقع- وهذا ماحدث- أن يستقل أديبنا هذا المعادل فيضيف إلى بحيرته عمقا، ويزيد لوحتها اتساعا بالوان ذات أبعاد جديدة.

إن البساطى فى "ساعة مغرب" يجول بحرية حول بحيرته الأثيرية.. يلتقط من فضائها المغمور نماذج شخصياته الجسدية لقضيته المحورية.. قضية التواصل.

تبدأ "ساعة مغرب" بقصة "أبا الحاج"، حيث يحدث التواصل الجسدى على شاطئ البحيرة (بما فيها من ماء وطين وخصوبة) يحدث التواصل الجسدى بين الحاج عبد ربه الكبير سنأ ومقاما والبنات الصغيرة التى لم تكتمل أنوثتها- أو تنضج بعد- والبنات صغيرة فى كل شيء جسديا واجتماعيا أيضاً.. إنها رمز لجيل.. لطبقة.. لوطن فى بداية مسيرته الجديدة.. والتواصل يحدث دون رغبة من البنات ودون معانعة.. ليظل شيء من المعنى معلقاً فى علاقة غير معلنة الأبعاد.. لكنها على كل الأحوال ثنائية المسيطر المتحكم (ظاهرياً) والمتحكم فيه (ظاهرياً أيضاً.. لأن السيطرة الحقيقية لمن يبدو أنه الأضعف لكن

وكانه يصطاد مستقبل خطابه.. ينصب له الشرك الجمالى فى "ساعة مغرب" (٣).. هو شرك لا فكاك منه إلا باستعادة العلاقات البنائية من شبكة النسيج النصى وصولاً إلى خلاص ربما يكشف شيئاً.. ليكون الخروج فى الفخ السردى درساً معرفياً خاصاً.. وتجربة تسمو بالرصيد الإبداعي.. تجربة متعددة الأبعاد.. مرسل ورسالة ومستقبل وسياق من الخبرات هى محطات فى طريق فهم المعنى.

٢- على هامش البحيرة:

فى "ساعة مغرب" يخرج محمد البساطى من "البهيمية" (٤).. حاملاً بعض الصفح ليوزعه فى سبع عشرة قصة قصيرة.

لنستدعى سريعاً "صخب البحيرة" حيث كانت الدلالة السردية الكلية تتخذ من علاقة ثنائية بين (البحيرة/ البحر) موضوعاً درامياً يتشخص فيه الرمز المكانى بطلا محوريا يتواصل مستغلاً ثنائية لغوية هى (المؤنث/ المذكر) لينتهى الخطاب السردى بانفصال ظاهرى بين العالمين.. عالم البحيرة وعالم البحر بفعل السد الإنسانى العلمى، بينما يظل التواصل قائماً فى الأعماق، بحكم أن منطق العلاقة بين المؤنث والمذكر يستعصى على الانفصال، لذلك شخص المؤلف فى البحيرة رمزاً دلاليًا للعالم.. الأرض.. التجربة الإنسانية فى حين كان البحر دالاً تتجمع فيه سمات المطلق.. المجهول.. الغامض (٥).

المنظم ببراعة من البساطى المؤلف.
فى الفقرة السالفة تأتى الجمل القصيرة متلاحقة.. محددة الوحدات .. حاسمة.. منذرة.. كأنفاس تحتضر.. كنظرات عينين زائغتين لا تربط بين الأشياء بمنطقية معهودة.. تأتى الجمل دون عطف، دون وصل، انقطعت علاقات «الحاج عبيد ربه» بالشخصيات.. لم تعد تهمه.. فقدت خصوصيتها وترابطها.. ولم يبق فى مخيلته المواربة بين عالم مفعم فى الداخل.. وعالم ينسرب فى الخارج.. لم يبق فى مخيلته سوى وجه البننت الناحل المطل من خلفية بعيدة.. هل هى بعيدة فى الخارج أو فى الداخل؟ الاحتمال قائم.. ولا يدري «الحاج عبد ربه» ولا السارد صوت المؤلف ووسيطه الروحي والفعل ولا القارئ بالطبع.. كيف أتى هذا الوجه «بالحاج عبد ربه» إلى هذه النهاية.. ذلك الوجه المطل من خلفية اللوحة لا يحفل به أحد لحظة رحيل الرجل الكبير.. ولا يدري أحد العلاقة الخفية التى تربط بين الشخصيتين.. بل إن كل شخصية تصل للآخرى معانٍ لا تخلو من تناقض.. إنه فخ التواصل.. داخل النص.. وفى سياق القراءة أيضاً.

يفسر د. صبرى حافظ فى دراسته القيمة الملحقه بالمجموعة هذه القصة تفسيراً اجتماعياً:

«فالقصة فى بعد من أبعادها هى قصة التغير الذى انتاب القرية، وصعد ببعض رجالها الذين استجابوا للتغير المذموم، بينما تعمست أمور

يملك الطاقة الغامضة التى تجذب إليه (المسيطر).

وكما يحجم السد دور «البحر» فى الرواية.. يبدأ دور «الحاج» فى التراجع والانهيار فى القصة القصيرة أيضاً:

كان دون أن يقصد - ينسل شيئاً فشيئاً من بينهم.. هم أيضاً وقد أحسوا ذلك لم يعودوا يتقلون عليه.. أحياناً يخبرونه فى كلام قليل بعد صلاة العشاء بما قاموا به.. ينصت لحظة وقد أدهشه ابتعاده، لاثماً نفسه، مصمماً أن يعود لجلست بينهم على الشكمة.

- البساطى: ساعة مغرب: ص ٨-٩
بينما تنتهى القصة بلحظة خروجه المادى من العالم، أو لحظة التاهب لهذا الخروج:

«وقفوا حوله.. فردوا لحافاً على جسده.. وجوه كثيرة.. كل هؤلاء.. كانت تقف خلفهم تشب على قدميها لتنظر إليه.. وجها الصغير الناحل.. أغمض عينيه..»- ساعة مغرب: ص ١٧

فاستمرارية العلاقة بين النصين (صخب البحيرة- ساعة مغرب) قائمة عبر تشكيل العالم الحكائى ومقصدية الدلائلة.. ولا نترك النص السالف ينفلت بمعناه الهائم دون أن نستقبله بالدلالة النصية.

٣- فخ التلقى واحتمالات التأويل:

يجب أن نلاحظ دقة الهندسة السردية التى يقيمها التشكيل اللغوى



محمد الساطي

وجمرة الشبيشة انطفاأت. غلبة النوم». - ساعة مغرب: ص ١٢-١٣

يشغل عبد الناصر مكانة متميزة في وعى جيل البساطى، ولا نظن أن السرد يستحضره هنا لإضفاء خلفية سياسية منعزلة عن التفاعل البنائى لتسجيح النص الحكائى، أو ليعلن البساطى رأيه فيه من خلال شخصية سردية- ذات بعد جمعى- فاللبساطى أكثر نضجاً من التأثر بالباشرة أو بالتقريرية، وليس ذلك من طبيعته الفنية، فهو من أكثر كتاب جيله فهماً لأغوار اللعبة الإبداعية. ولكن لماذا الإحالة إلى عبد الناصر، ومادلالة ذلك الحوار؟

أولاً لنلاحظ قول أحد المتحاورين واصفا البيت الريفى محور الفيران يتوه الواحد فيها.. أليس هذا التشبيه منطبقاً أيضاً على الدلالة النصية التى يبحث المتلقى عنها فى عناصر الحكاية ومدارات الخطاب بتشكيلاتها اللغوية الثرية المتداخلة المترابطة؟ ولا يصل إليها إلا من هو خبير بمسالك الدلالة فى النص الأدبى بصفة عامة، وينطبق ذلك بصفة خاصة على نصوص البساطى.

الشيء الآخر هو شخصية الجماعة الشعبية التى تجد لها مكاناً مميزاً فى ساحة البساطى النصية وعالمه السردى، إن الشخصيات المتعددة المتقاربة المتفقة أو المتعارضة التى تمثل صوت الجماعة من أهم الشخصيات السردية

الذين تمسكوا بتقاليد العالم القديم». - د. صبرى حافظ: دراسة ملحقة بمجموعة ساعة مغرب: ص ١٢٩

ويضيف إلى هذا التفسير تفسيراً نفسياً:

«فالعلاقة الغريبة بينه (الحاج عبد ربه) وبين البنات، منذ أن أخذها، دون ممانعة منها أو مقاومة، هى فى بعد من أبعاد النص العلاقة بينه وبين الحياة التى يتشبه بها، بينما كل شيء يدفعه إلى الموت الذى يستسلم له فى نهاية المطاف» - السابق: ص ١٣

تحتل القصة بأبعادها المتعددة- كما هو واضح- العديد من التأويلات التى تزيد الدلالة الاجتماعية عمقا والدلالة النفسية تجريدا وتربط بين الأبعاد المختلفة، وفى الحوار اليومى الذى يسمعه «الحاج عبد ربه» على مقهى القرية، ترتفع فجأة تداعيات تيار الوعى السردى ملتصمة بالوعى الاجتماعى البسيط العميق:

- «والأسمنت المسلح.

- وماله المسلح.

- أحسن من بيوت أهاليكم اللى تشبه محور الفيران، يتوه الواحد فيها.

قال أحدهم فجأة. الذى ظل صامتا طول الوقت ويده فى جيبي السترة: - وماله عبد الناصر؟

التفتوا إليه وقد أخذتهم المفاجأة:

- الله يرحمه. حد جاب سيرته؟

نسمة رطبة تتصاعد من النهر،

التواصل عند البساطى..

فى فخ التواصل يصبح لكل إنسان شركه الخاص، شركه الذى لا يعيه ولا يعلمه قيل الوقوع فيه، وهو واقع فى خيوطه المتداخلة، لا يجد تفسيراً مقنعاً لسطوة هذا الشرك وكيفية كونه متعلقاً فى شبكته على الرغم من وعيه ومكانته.. كان هذا الشرك حتمية قدرية.. أو حتمية تاريخية. أو أن أركان اللعبة لها محرك آخر غيره كان يفترض أنه محركها الوحيد.

لعل الأمر أصبح قريباً.. هل يصبح "الحاج عبد ربه" معادلاً لعبد الناصر بهذه الدلالة؟

هل تمثل نزة الزعيم الكبير المسيطر نزوة كبير البلك مع الفتاة التى لم تضج بعد؟ وبذلك تصبح الفتاة رمزاً دلالياً لأحلام جيل نشأ فى ظل الثورة وتعلق بالأحلام القومية.. ثم جاءت لحظة الشرك.. لحظة الوقوع فى الفخ القدرى أو الحتمى فى الصيف السابع والستين (٦) لتسلب هذا الجيل المتفتح وعلى زعيمه حلمه البرئ المشروع؟ وبالتالي تصبح هذه اللحظة بداية النهاية المادية للزعيم الكبير الذى يكتمل رحيله المادى فى سبتمبر عام سبعين، وشبح التجربة مازال يطارد.. تماماً كما حدث للحاج "عبد ربه" مع الفتاة الصغيرة.. وبالتالي تنفتح القراءة لتستدعى تجربة سياسية واجتماعية كبرى فى تاريخنا المعاصر، تسج البساطى خيوط نصه بذكاء من يقيم البيت وكأنه جحور

عند البساطى، والتجربة الفردية لا تكتمل إلا فى إطار التجربة الجمعية.. أو على مرأى من الجماعة الراصدة لما حولها التى تتأثر بالفعل وتؤثر فيه، بل حتى تجربة الاكتشاف الحسى للرجولة والأنوثة تتخذ إطاراً جمعياً يضم الفعل الفردى كما فى قصة "ساعة مغرب" ص ٢٥، أو تجربة القهر الجسدى والمعنوى التى يرصدها الصغار تحت السرير كما فى قصة "فخ" ص ٣١، فالإكتشاف الفردى لا وجود له فى ذاته وإنما حيويته فى بعده الاجتماعى، وإدراك الشخصيات للحقيقة يتم فى إطار الوعى الجمعى، تلك سمة مهمة من سمات سرد البساطى الذى ينتمى لجيل له تجربة جمعية حميمة لا تنفصم عن تجربة كل فرد فيه على حدة، كانت الأحلام القومية مشروعا مرتبطاً بالأحلام الذاتية الخاصة لأبناء الستينيات، فبخلاف ذلك فالأصل الرافى للبساطى له دور كبير أيضاً فى تأسيس ظاهرة الفرد فى كيان الجماعة وعلاقة الجدل الدائمة المعلنة والخفية بين الطرفين، الإنسان بذاته الخاصة، والجماعة بقيمتها المؤسسة على ذخيرة من التجارب الإنسانية المكتملة.

الشيء الثالث الذى يطرحه نص البساطى الخاص الذى استحضرنه، ونواصل تحليله فى إطار المجموعة كلها، وكأننا نمارس أسلوب البساطى فن تعامل مع الفردى فى إطار الجمعى.. الشيء الثالث هو استحضار شخصية عبد الناصر فى قصة "أبا الحاج" ونتناول ذلك من منطلق قرءتنا لفخ

على المشهد ، ففيه توظيف خاص لمفهوم الصورة ، وتتداخل بنيته النصية مع تقنيات المسرح والسينما أيضاً فى بعض الأحيان ولكن بوجهة نظر من يمارس الخطاب السردى عن وعى ونضج.

ولنلاحظ الحذف النحوى فى إطار المشهد السردى التالى، وماله من دلالات:

« .. كانت تقف خلفهم . تشب على قدميها لتتنظر إليه. وجهها الصغير الناحل. أغمض عينيه. » ص ١٧ (وسبق ذكره كاملاً فى الدراسة)

لم يقل لنا السارد ماذا يعنى (وجهها الصغير الناحل) فقد أقام تحويلاً نحويًا ليُجعل من الخبر وصفاً، فأصل الجملة (وجهها صغير ناحل) لكن التركيب المحول الذى أقامه المؤلف هو (وجهها الصغير الناحل) لتصبح دلالة حذف الخبر معلقة فى مغزى الدلالة الكلية للنص السردى.

هذا الوجه الصغير الناحل هو الفخ القاتل، ولكن كيف؟ يترك البساطى لتلقيه مهمة إكمال التشكيل اللغوى، مع مراعاة أنه خدع هذا المتلقى واستهلك هو التشكيل الأصلى.. لتزداد لعبة التواصل السردى ثراءً وجدلاً له قيمته الدلالية.

أما المفارقة الثانية- بعد المفارقة الأولى اللغوية- فيستغل البساطى تغيير زاوية الرؤية السردية لإنجازها.. المفترض أن صوت السرد

الغيران يتوه فى دربه من لا يعلم مداخل ومخارج هذا البناء الريفى البسيط العميق.. ويصبح استخراج الدلالة السردية من هذا المعادل الفنى المتراپب الجزئيات عملية اكتشاف لا يخفى البساطى على مستقبل نصه أنه أمام فخ فى التواصل الإبداعى.. ويصبح تعامله مع قارئه جزءاً من منطق الفنى فى تعامله مع شخصيات عالم السردى.

قد يكون ذلك صحيحاً.. فتالدلالة السردية لها معجمها وقواعدها ومستواها الدلالى. كل ذلك على نحو أسلوبى مميز.. وبالتالى تعدد أبعاد الدلالة التى أشار إليها فيما سبق د. صبرى حافظ، وتكون قد أصلنا قراءة النص فى محاولة للربط بين دلالاته المتعددة وكأننا نعيد صياغة الحقل الدلالى لأحد المواد اللغوية فى المعجم من جديد.

٤- فخ المفارقة والالتفات السردى:

يفترض نص البساطى من المتلقى المشاركة فى عملية الإبداع باعتبار الدلالة الكلية الوثيقة الصلة بالوحدات النصية الصغرى من فقرات وجمل ومفردات معجمية ذات دلالة سياقية.. باعتبار هذه الدلالة نتاجاً لجدلية التواصل الإبداعى بين طرفين يدركان أبعادها ويعرفان قواعدها.

تأتى هذه المشاركة بالتداعى حيناً، بالتلميح حيناً، بالحذف اللغوى والحذف المشهدى فى بعض الأحيان، ولنلاحظ أن أسلوب البساطى يركز إلى حد كبير

تحاولان تقديمه، لينتج عن المفارقة حذف مشهدى مصاحب لحذف اللغوى السابق ذكره، وبذلك يحدث يومى مانسميه "الالتفات السردى" (٧)

إن قصص "ساعة مغرب" تغطى مساحة واسعة فى الحقل الدلالى للتواصل.. التواصل مع الآخر بأغواره المعقدة.. التواصل مع الوعى الجمعى.. التواصل مع القيم الغيبية المطلقة.. ومن أخطر أنواع التواصل ما يحدث بين الذات ونفسها لحظة تصور الآخر لها.. فى قصة "هـج" ص ٩٩، تبدو علاقة الذات الإنسانية أمراً مثيراً للشك لتطرح قضية وجودية تتساءل عن ماهية هذه الذات.. فالتمثال الذى يقام للشخصية ذات الوجود الفردى والتجربة الاجتماعية السياسية الطويلة، إن التمثال الذى يقام لها وهى مازالت على قيد الحياة.. يجعلها ترى ذاتها لأول مرة من منظور الآخر، الفنان، الذى سيقدمها للتاريخ.. فترى فى أيقونتها كائناتاً آخر لا تعرفه أو حتى تتعاطف معه، لتصبح قضية الاغتراب من محاور دلالة التواصل فى المجموعة.

ومع ذلك فإن البساطى لا يمكن أن يندرج بسهولة ضمن زمرة الكتاب الوجوديين لأنه يتخطى الدلالة الأحادية.. على الرغم من مأساوية علاقة الأنا بالآخر عنده.. وظهر هذا الآخر كما لو كان جحيم سارتر، حتى لو كان الآخر له عينان جامدتان من الحجر فإنه يصدر بهما نداء خفياً لا يمكن تحمله (٨) فالغربة الذاتية تمتزج

يتابع الحاج ويتتبع أفعاله ونظراته الزائفة بين الجماعة التى ترقبه، وتستقر عينا الحاج على البنت الصغيرة- سبب المأساة ومتلقية فعلها أيضاً.. لتنتقل آلة التصوير السردية من الحاج الواقع فى بؤرة العدسة إلى البنت فى لحظة خاطفة ذات بعد سينمائى وخلفية مسرحية إذ هى على مشهد من الجماعة المشاهدة الحاضرة للقطعة، وتتابع العدسة البنت هى «تشب على قدميها لتنظر إليه».. ويترقب المتلقى وجهة نظر البنت المقهورة المستضعفة أو التى لديها قوة خافية لا يستطيع أن يجد لها تفسيراً ظاهراً.. وينتظر المتلقى رؤية البنت لمن افترسها، وربما كان هو فريستها.. لحظة شديدة الأهمية فى بنية الخطاب يرسمها البساطى بهندسة دقيقة، ولكن تأتى المفارقة، فإذا بالآلة التصوير ترتد إلى وجهة نظر الحاج ليرصد هو وجهها أو يقدمه من وجهة نظره فى لحظاته الأخيرة لتكون المشهد الأخير فى ذاكرته قبل أن يغمض عينيه.. (لتنظر إليه، وجهها الصغير الناهل.. أغمض عينيه.) لتقوم بنية المفارقة على استغلال زاوية الرؤية التى يديرها سارد يتخلى عن كل المعلومات ولا يقدم ما يحدث فى اللحظة بقدر ما يشارك فى أن يكون حاجاً أى شعور داخلى من جهة.. ومقتطعا المشهد لتتبادل الأطراف المواقف فى لحظة حاسمة وكأن فعل الشخصية هو فى الوقت نفسه فعل الأخرى من حيث النتيجة.. البنت تطل والحاج هو الذى يقدم وجهها لحظة أن أصبحت عيناها



لعبد

الهلل-العدد ٥٧٥-١٩٩٦م

٤- تشير إلى رواية البساطى السابقة «صخب البحيرة» وقد سبق لكاتب هذه السطور أن تناولها بالدراسة الأسلوبية فى بحث مطول بحولية الأسبوع الثقافى الثامن لكلية الألسن (١٩٩٦م)

٥- درست ذلك بالتفصيل فى البحث المشار إليه سابقاً.

٦- تشير إلى رواية لإبراهيم عبد المجيد تحمل هذا الاسم وتتناول هذه الفترة.

٧- استخدمت هذا المصطلح من قبل فى دراسة لرواية أصلان وردية ليل منشورة بمجلة "أدب ونقد" - عدد ديسمبر ١٩٩٦م - راجع ص ١٤١

٨- تشير لقصة «فارس على ضهوة جواد» بالمجموعة «ساعة مغرب» ص ٨٧

هند البساطى بالصراع الاجتماعى وتلتحم بقهر السلطة لتنتهى بالمصير المأساوى فى آن واحد.
إن البساط سارد يعى أن أبعاد التجربة الإنسانية شديدة التعقيد، وغير قابلة للاختزال والتصنيف، لذلك يجسدها فى عالم بعلاقاتها المتشابكة كما تتشابه المادة الصوتية المعجمية ومفردات الحقل الدلالى المتعددة.. فتكون الدلالة الكلية مستدعية لأكثر من غمق لمعنى الوجود الإنسانى.

إضاءات

- ١- لا يخفى على القارئ أننا نحاكى بعض السمات الأسلوبية للبساطى نفسه.
- ٢- تشير إلى مجموعة البساطى «ضوء ضعيف لا يكشف شيئاً».
- ٣- البساطى: ساعة مغرب- روايات

بريشت فى المسرح المصرى الحديث

« الستينيات نموذجا »

علاء عبد الهادى

إيهامية تظهر فى إبراز وسائل التمثيل من أجل الحفاظ على مساحة نقدية بين المتفرج والعرض.

وارتبطت بشكل خاص بالإبداع المسرحى لمايرهولد (Vsevolod Meyerhold 1940) وزملائه من روسيا وإبداعات بيسكتور (Erwin Piscator 1893 - 1966) وبريشت فى ألمانيا.

ويذهب الباحث ميشال باترسون (M.Patterson) (٢) إلى أن الثورة فى المسرح الألمانى لا يمكن تفهمها إلا فى ضوء غياب التقاليد الدرامية الراسخة فى ألمانيا، ففي القرن السابع عشر وجدت الدراسات الدينية لفترة الباروك (Baroque) والتى كانت

١ - بريشت وبدايات المسرح الملحمى :

يقسم كل من « Elaine Aston & George Savona » (١) تاريخ الإخراج المسرحى من حيث جماليات العرض إلى ثلاث مراحل اتسمت على التوالى بتنظيم شأن الإيهام. المرحلة الأولى استغرقت ٢٠٠٠ عام من تاريخ تأسيس الدراما فى أثينا فى أواخر القرن السادس قبل الميلاد، تليها المرحلة الثانية التى بدأتها المسارح المستقلة فى أواخر عصر النهضة والتى تشكل الأسلوب السائد فى العصر الحديث. وتتميز بالعرض المفلق والاساس التجارى، ثم المرحلة الثالثة وقد تميزت بجماليات لا

استقر بريشت في برلين عام ١٩٢٤ وكان يعمل مساعداً لرينهاردت (Max Reinhardt) في (Deutsches Theater)، وأخذ يطور أسلوبه ويجدد مفاهيمه للدراما قبل أن يضع «نظريته عن المسرح الملحمي»، وكانت بداية نجاحه الحقيقي عام ١٩٢٨ في مسرحيته المدة من عمل لجون جاي (John Gay) «أوبرا الشحاذ» (The Begger's Opera) والتي عرضها باسم (Die Dreigroschen. Opera) أوبرا القروش الثلاثة.

ولم تظهر ماركسية بريشت بشكل واضح حتى عام ١٩٣٠ حيث كتب بعضاً من مسرحياته التعليمية، وقد تنقل بريشت بين العديد من الدول - بعد ذلك - مع زوجته الثانية - مثل: سويسرا والدنمارك وفنلندا - قبل أن يستقر المقام به في كاليفورنيا عام ١٩٤١، وتلقى دعوة عام ١٩٤٧ من حكومة ألمانيا الشرقية ليتولى مسئولية إدارة أحد مسارح برلين الشرقية. وزار باريس عام ١٩٥٥ واستقبل هناك بحفاوة وحماس شديدين، وذلك بعد أن عاد إلى ألمانيا عام ١٩٤٩ ليدبر شركته (Berliner Ensemble) ويقسم الكاتب (John Russel Taylor) مسرحيات بريشت إلى أربع مراحل هي على التوالي: مرحلة مسرحياته الرومانسية الوطنية (١٩١٨ - ١٩٢٩)، ثم مرحلة مسرحياته التعليمية الأولى (١٩٢٨ - ١٩٣٨)، تلي هذه المرحلة الفترة التي كتب فيها بريشت أهم مسرحياته والتي تقع بين (١٩٣٨ - ١٩٤٥)، وأخيراً مرحلة مسرحياته التعليمية الثانية (١٩٤٥ - ١٩٥٦) (٣). ويدين بريشت

معظمها باللغة اللاتينية، وفي بداية القرن الثامن عشر كانت محاولات جوتشيد (Gottshed) وتابعيه لزراعة تقاليد المسرح الفرنسي في التربة الألمانية، ولكن ذلك لم يكن كافياً حتى نهاية النصف الثاني من القرن الثامن عشر «بعد قرنين من المسرح الإنجليزي، وقرن من المسرح الكلاسيكي الفرنسي». حين بزغ نجم نهضة جديدة في المسرح الألماني مع إسهامات لسنج (Lessing) وجوته (Goethe) وشلر (Schiller)، وكليست (Kleist)، والتي أبدعت أفضل مسرح شعري منذ راسين (Racine)، ولا نستطيع تناسي تأثير أعمال شكسبير وأعمال كتاب التيار المسمى (Sturm und Drang). بعد ذلك باستثناء بوشنر (Buchner)، لم يكن هناك أي تصور أسلوبى مهم في المسرح الألماني في القرن التاسع عشر، كما يوضح في أعمال (Hebbel) و (Grillparzer) .. خلال هذا السياق ظهر المسرح السياسى في العشرينيات من هذا القرن والذي لا نستطيع أن نعزله عن إرث المسرح التعبيرى.

ولد برتولت بريشت عام (١٨٩٨) في أوغسبورغ، وتوفي في الرابع عشر من آب عام (١٩٥٦) ودفن في مقبرة دوروتى (يشوشتراس).

درس بريشت الطب في ميونيخ قبل أن يتوجه للنقد الدرامى - وبعد ذلك لكتابة الدراما - وكانت أولى مسرحياته التي عرضت هي (Trommel in der Nacht) وفاز بها بجائزة كلست. وكانت من أولى علامات الثورة ضد المذهب التعبيرى.

فبرغم تأكيد بريشت على أعمال بيسكاتور باعتبارها الأعمال الأكثر جذرية في كل المساولات التنويرية المعاصرة له، وأن كل جزء فيها كان مخططاً له زيادة القيمة التعليمية والثقافية في المسرح، إلا أن الاختلاف واضح وجلى بين الاثنين، فالأول يعتمد مسرحه على الاندماج والإدهاش والمفاجأة المسرحية، أما بريشت فيعتمد على التفرير والإدهاش العقلي والثقافي، الأول مسرحه وثائقي يعتمد التمثيل فيه على أساليب الواقعية الجديدة، ويعتمد تصميم خشبة المسرحية فيه على التفاصيل والمؤثرات الفنية المحتشدة والغلبة فيه للمخرج، والثاني يعتمد مسرحه على أسلوب التمثيل الملحمي (التقريبي) ومؤثرات المفاخر البسيطة والغلبة فيه للكاتب الدرامي بتأثيره على المخرج المسرحي (٦). إن دفع الجمهور لرؤية العرض بعين نقدية هو ما يؤسس الاختلاف بين مفهوم بريشت لما يسمى بالمسرح الملحمي وبين مفهوم بيسكاتور له، لذا كانت المؤثرات المركبة عند بيسكاتور وكذلك أساليب التمثيل الواقعي في مسرحه، مؤثرات مضادة للتمرد والثورية بسبب تدعيم هذه الأساليب للسلبية بدلا من المواجهة.

تعنى كلمة ملحمة (Epic) للالان، مجزء شكل ما من الأدب السردى كمفاير للوعين الأدبيين (الدرامي والغنائي)، بخلاف الإنجليز الذين تحمل لهم الكلمة رؤية بانورامية للتاريخ. ويذهب بريشت إلى أن

بشكل خاص لفكرة إرفين بيسكاتور عن المسرح الملحمي، وقد عملا سويا في الفترة ما بين (١٩١٩ - ١٩٣٠) في (Volksbühne)، وعمل بريشت مساعدا لرينهاردت في الموسمين (١٩٢٤ - ١٩٢٥) و (١٩٢٥ - ١٩٢٦)، ثم ثار بريشت بعد ذلك، ليس على باروكية رينهاردت فقط، بل على الواقعية الألمانية برمتها وحمى التعبيرية، باحثا عن جماليات جديدة عبر تطبيق مفاهيمه الجديدة (التعليمية والسياسية) في المسرح، معتمدا المصطلح الماركسي الاستلاب (Entfremdung) (٤) والذي عرّف في العربية باسم «التفريب»، ويرى كل من جون فيليت (John Willett) وكريستوفر إنز (Christopher Innes)، أن بريشت وبيسكاتور قد دفعا الثورة في المسرح التعبيري إلى نهايتها (٥).

يقول بريشت: «إن التعبيرية وبرغم ما طورته من أدوات تعبير مسرحية تظهر عاجزة إلى حد كبير في التعامل مع العالم أو شرحه كموضوع للنشاط الإنساني».

وقد تأثر بريشت بالدراما الشرقية، كما تأثر بفكر الأديان الشرقية مثل بوذا وكونفوشيوس، وتتأصل اتجاهات بريشت الفكرية، باهتمامه المتزايد بالأشكال والشخصيات والموضوعات الشرقية خاصة بمسرح النو (No) ومسرح الكابوكي (Kabuki) اليابانيين، وكذلك الدراما الصينية.

ونود هنا قبل أن نتناول مسرح بريشت الملحمي أن نؤكد الاختلاف القائم بين مسرح بيسكاتور ومسرح بريشت في استخدامهما لهذا الوصف،

الديالكتيكي الذي يعتمد على العرض والسرور (١٠)، ولكن سنحدد أهم مرتكزين للمحمية في مسرح بريشت، ونؤكد سريعا ونحن بهذا الصدد أن بريشت نفسه لم ينكر أهمية التأثيرات الأرسطوية، ويرى أن «تأكيد هذه التأثيرات يعنى تبين حدودها» (١١). وعلى هذا يتضح بريشت «بإستخدامها عندما يلعب الإدراك دورا صغيرا نسبيا بسبب توافر وضع عام سيء ومحسوس ومدون، والجدير بالذكر هنا أن بريشت نفسه قد استخدم القالب الأرسطوي في شكل نقى وناذر في مسرحيته (بنادق السيدة كارار)، فعندما طرأ موقف تطلب فيه الحدث الدعوة إلى الفعل مباشرة - تفاقم التناقضات الطبقية في أسبانيا إلى درجة الحرب الأهلية - استخدم بريشت القالب الأرسطوي (محافظة على الوحدات الثلاث)، ومع ذلك وبرغم قيام هذه المسرحية على الاندماج، إلا أنها غير أرسطوية لأن بريشت تجاوز فيها الكارثة (Catastrophe) إلى الفعل، إذن لم يدخل بريشت في التناقض مع القواعد التي وضعها أرسطو في كتابه (فن الشعر)، إنما مع وظيفة المسرح في فترة الرأسمالية المتأخرة والتي تبنت قواعد أرسطو الجامدة الممعة في تثبيت الأوضاع القائمة على المصالحة الاجتماعية (١٢).

وقد يعل ذلك سبب آخر هو اقتراب نظرية التطهير الأرسطية اقترابا كبيرا من النظرة المسيحية إلى المعاناة الإنسانية كنوع من التكفير

المصدر الأساسي للمتعة الجمالية يكمن في وفرة الإنتاج الخلاق للمجتمع وفي قدرته على خلق الأشياء النافعة والسائفة.

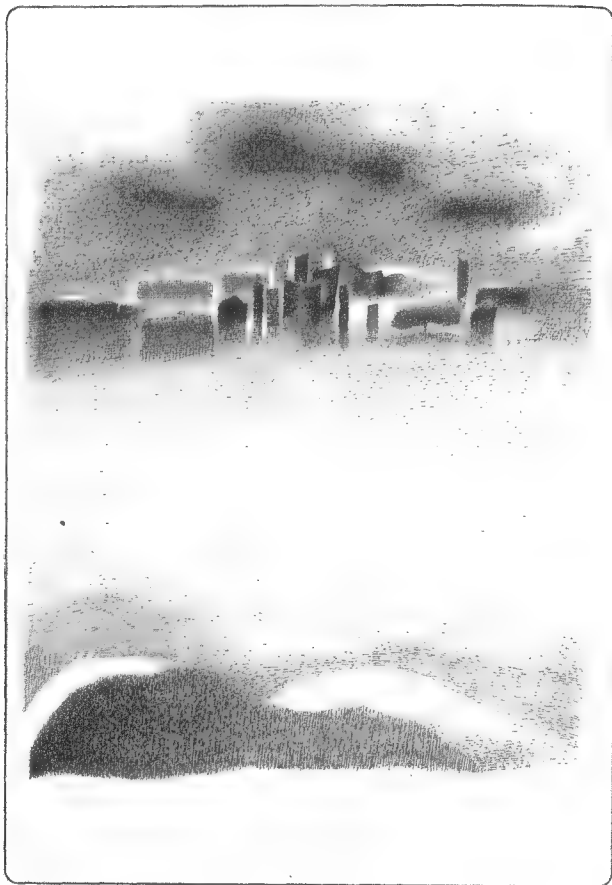
يقول بريشت: إن عالم الاجتماع يعرف أن هناك وضعيات (....) لا يقع تقويمها بين علامتي جيد وريء، بل بين علامتي «صحيح» وغير «صحيح» (٧).

لذا نستطيع أن نتفهم لماذا لم يرجع بريشت للواقع في واقعية القرن التاسع عشر، بل اهتم بفحص الواقع أي دون الرجوع لوصف الفرد وعلاقاته مع المجتمع والأفراد كضحية للبيئة، ولكن لاختيار وفحص العلاقات الاجتماعية للأفراد وبيئاتهم ومحيطهم مع رؤية كلية شاملة للعمل تشي بإمكان تغيير كليهما، وكما يقول روبرت بروستلين في كتابه «المسرح الثوري» إنه على مستوى الموضوعية الاجتماعية لمسرحياته نجد بريشت يضع حدا أخلاقيا جازما (إن الإنسان طيب ولكن النظام رديء) (٨).

ويعد بريشت من أكثر الكتاب المسرحيين على الإطلاق الذين كتبوا في الدراما من جانبيها النظري. وقد صدرت أعماله في ألمانيا في سبعة مجلدات، ومع ذلك لم تتضمن كل كتاباته (٩).

٢ - مرتكزات المسرح البريشتي الديالكتيكي :

بداية لن نضع الحدود الشهير الذي يحدد اختلافات المسرح الدرامي «الذي يعتمد على العقدة» عن المسرح



رؤية بريشت الجمالية للمسرح الملحمي - من أجل توجيه انتباه المشاهد المسرحي إلى الإمكانيات المختلفة للواقع عن طريق خلق مسافة بينه وبين العرض تسمح له بالتأمل والحكم اللذين يسمحان له بنقد صورة المجتمع المعروض على خشبة المسرحية، فإن نجحت في ذلك فستكون قد أسهمت في إحداث أهم مرتكز في نظرية المسرح الملحمي وهو كسر الاندماج وتفريب المشاهد وإن لم تنجح، فستظل مجرد تجديد شكلي لأساليب مسرحية جديدة قد تُضعف النص أكثر مما تُعيدده، وهنا تبرز أهمية الرؤية الشمولية لكامل العرض (النص الدرامي/ التحقق المسرحي).

والجدير بالذكر أن ثمة الكثير من الخلط الذي لا يمكن القول بأنه غير مبرر كلياً بين نظرية التفريب كما يتصورها بريشت وبين مصطلحها، فاستخدام بريشت لمصطلح أثر التفريب (Verfremdung) هو استخدام قد يحمل بعض الغموض، لأنه يجعلنا على الفور كما يقول فريدريك أوين في كتابه عن بريشت (١٦) نفكر بالمستتبعات الفلسفية والسوسيولوجية والسيكولوجية لمصطلح الاستلاب (Entfremdung) الذي أدخله هيجل وماركس إلى الفكر الأوروبي (...) وهو أمر محل جدل (١٧)، فالتفريب البريشتي يهدف إلى مقارضة الاستلاب التقليدي في المجتمع، إنه تحطيم الأثر اللاجمالي لما هو اعتيادي، هو - بشكل أكثر اختصاراً - استلاب للاستلاب أو فنلقل استلاب

والتطهر، ومن الواضح أن هذا التشابه قد لعب دوراً كبيراً في استمرار سطوة نظرية التطهر الأرسطية وتأثيرها، «فالنظرة المسيحية تقول إن التضحية والألم تجعل الإنسان يقترب من المسيح الذي تعذب وضحي بنفسه ليكفر عن ذنوب البشر» (١٣).

ويتشابه كل من أرسطو وبريشت في أن الحكاية هي روح الدراما، وكل منهما يرى الحكاية كإجزاء يرتبط بعضها ببعض وضرورية، والإثنان يطلبان حتمية التتابع (١٤)، ولكن عندما تهتز أخلاق المجتمع وقيمه فإن التخطيط الأرسطوي للتراجيديات كما يرى بريشت، يصعب استخدامه لعدم وجود أخلاق مجتمع صحيحة يمكن الانتماء لها أو معارضتها (١٥).

وأرى أن نظام المسافة الأرسطوية النهائي يستند على محورين أساسيين وهما: الاندماج من جهة وفعل ربة القدر «المويرا» الذي يحدد الحادثة من جهة أخرى، واستناداً إلى معارضة هذين العنصرين - عند بريشت، ورؤيته الجمالية للمسرح - نستطيع أن نحدد بشكل لا تحافيه الدقة ملحمة أي عمل من مدمها، دون اتكاء الحكم النقدي على «أن ملحمة عمل ما يعنى وجود مؤثرات تفريب بريشتية فيه» مثل (التعليقات على الحدث - الأقنعة - التاريخ - الراوى - المحاكمة - البرولوج - كسر الحائط الرابع - استخدام الشرائع - إلقاء الإرشادات المسرحية بصوت مرتفع.. إلى غيرها من مؤثرات)، إن هذه الأساليب والمؤثرات هي محض وسائل مسرحية ابتدعت منذ بداية

هذا الخطأ (نقيصة ما فى شخصية البطل)، فإن هذه النقيصة بالضرورة - للنسبية الموجودة فى مفهوم الخطأ والصواب - يتوجب قياسها على نظام ما قائم، أى أن البطل داخليا سيكون مقتنعا بالكارثة التى ستحل به لأنه خالف قيم المجتمع القائم، ويعى الجمهور ذلك أيضا قياسا بالمجتمع الواقع خارج المسرحية، وبعد الكارثة يحدث التطهر (Catharsis)، وهو من أهم مرتكزات التراجيديا الأرسطوية، ويرى أجوستوبول فى كتابه مسرح التمرد أن معنى تقبل الجمهور لما حدث من معاقبة البطل أمر شديد الأهمية، ويؤكد على الوجه السياسى الواضح للمسرح الأرسطوى (١٨) فنحن عندما نتفرج، وإن كنا لا نتفرج كما نتفرج على الحوادث الفعلية فإننا لا نتفرج بروح الموضوعية العلمية، بل بمقدار من التورط العاطفى، وهذا التورط غير برئ (١٩) إنه التذاذ - بفعل المشاهدة - غير مسئول، ولكن مع ذلك - كما يقول هيجل - فإن المتفرج فى حالة مشاهدته للمواقع التخيل يحس بمشاعر قريبة كما لو كان يشاهد واقعا حقيقيا. وبعد الكارثة التى تقع للبطل وحدث التطهر، يخرج الجمهور إلى واقع أرحب، صديقا له، راضيا به، لأن من يتمرد على ما هو متفق أو متعارف عليه تمت المظلة الاجتماعية وقيمها الراسخة، قد يناله ما نال البطل من عقاب.

إن نظام أرسطو التراجيديدى وعبر الاندماج، يحاول دائما خلق حالة من التوازن بين الواقع والجمهور. واقع

إيجابى. وأود هنا وفى تركيز - أرجو ألا يكون مغفلا - أن أتناول منهج بريشت فى المسرح الدياليكتيكي فى أهم اختلافاته مع المسرح الأسطوى قيل أن أتناول بالرأى تأثيرات بريشت فى المسرح المصرى الحديث.

أ - الاندماج الأسطوى/ التغريب البريشتى (Prinzip der Verfremdung)

وتقوم التراجيديا الأرسطوية على الاندماج، وذلك بخلق عاطفة مشتركة بين المرسل (الممثل) والمتلقى (الجمهور) عبر رسالة درامية ومسرحية، وباختصار شديد، فإن تعاطفا ما يتكون منذ بداية الحكاية المسرحية بين الجمهور وبطل المسرحية، يحدث بعده تغير حاسم (Peripetia) أو تبدل القدر وتحول مصير البطل إلى التعاسة، بعدها يبتدئ المتلقى فى الضوف والشفقة على البطل الذى يكون فعليا قد سار فى انحداره التراجيديدى بسبب نقيصة ما فى تكوينه أو شخصيته (Hamartia) وهنا قد يحدث انفصال ما خفى بين الجمهور وشخصية البطل، ولكى يتم تصاشى ذلك - فى نظام أرسطو التطهيري - يجب أن تمر الشخصية خلال ما يسميه أرسطو بالتعرف (Anagnorsis) حيث يجب أن يتعرف كل من البطل والجمهور - عبر العقل والتفكر وشرح الخطأ فى سياقه الدرامى - على خطأ البطل، حتى يتقبل الجمهور حدوث الكارثة (Catastrophe) للبطل، ولكى يعى البطل التراجيديدى

على الجدل ورؤية شمولية تزواج بين العرض ومؤثرات التقريب المراد توظيفها.

إن تقريب حادثة أو شخصية يعنى ببساطة نزع البدهى والمعروف والواضح عن الحادثة أو الشخصية، وإثارة الدهشة والفضول حولها، ويشمل هذا المصطلح جميع مقدرات اللعبة المسرحية، بما فيها الخشبة المسرحية، وذلك عن طريق تطهيرها من أى تأثيرات حالمة أو سحرية، باختصار يجب أن تكون الخشبة عارية من أى مؤثرات تضع جمهور الصالة فى نشوة، أو تمنهم إيحاء أو وهما بأن ما يرى على الخشبة المسرحية هو شئ واقعى أو طبيعى (برغم تحضيره سلفا)، وهذا يتم على المستوى التقنى من طريق أساليب مختلفة مثل تحديد اسم الأماكن عند بداية كل منظر، استخدام شرائح العرض، تأريخ الأحداث والمناظر للتأكيد على تاريخية الحدث وللتقليل من حتمية السياق الدرامى (سبب - نتيجة) مع الإيحاء بإمكان تغييره.. واستبداله.. فكل ما هو فوق الخشبة المسرحية يجب أن يلعب دورا فى النص ومن ليس له دور، لا يجب تواجده على الخشبة المسرحية.

ويشمل المصطلح تقنية التمثيل نفسها، يقول بريشت (٢١) إن التشخيص الذى يقرب هو ذلك الذى يسمح لنا بأن نتعرف على موضوعه فى الوقت نفسه الذى يجعل الموضوع غريبا عنا. إنه مسرح السرد، ليس سردا على الجمهور لكنه معه، إن

البطل الدرامى والذى يعبر عن واقع خارجى ما، والجمهور المتعاطف معه والمتندمج مع سياق تطوره الدرامى حتى سقوطه التراجيدى.

يقول ميشيل باترسون: إن العواطف عند بريشت تحمل طابعا شخصيا محدودا وتعتمد الاستجابة لها على تاريخ قومى وموقف طبقي بعينه، ولكن لا يفهم من ذلك أن المسرح البريشتى يعانى العواطف والمشاعر.. بالتأكيد لا ولكن يختبرها ولا يتردد فى تقديمها وعرضها، فإثارة المتفرج لتحويله إلى مساهم فى نقد ما يراه وجعله مشتركا ومتورطا نقديا فيما يحدث فوق الخشبة المسرحية، هو الإسهام الحقيقى فى رؤية بريشت الثورية للمسرح (٢٠).

جاء إذن نقض مفهوم بريشت للاندماج المسرحى الأرسطوى مؤسسا على دفع الملقى إلى التفكير فى واقع آخر وعدم الاندماج مع ما هو قائم اجتماعيا، وذلك بفرض فرض ثنائية (على الأقل) تشئ بإمكان تغيير هذا الواقع وتؤكد على تاريخيته (بمعنى نسبتيته وارتباطه زمنيا ومكانيا بنسق اجتماعى ما ومظلة قيمه المهيمنة)، وقد عارض بريشت مفهوم أرسطو للاندماج المسرحى بخلق مفهوم مناقض له سماه «التقريب»، ويتم ذلك عن طريق دفع الملقى إلى التفكير فى واقع آخر يمكن حدوثه وخلق مسافة بين الممثل والجمهور عن طريق التقنيات المستخدمة فى ذلك، والتي يجب أن يسبقها بالضرورة إعداد درامى قائم

هو المرتكز الأول فى رؤية بريشت للمسرح الديالكتيكي. والذى يعتبر التاريخ فيه «رسم الأحداث كشئ تاريخى مرتبط بزمان ومكان محددين» أهم أساسياته، ونلاحظ هنا بوضوح أن هذا المرتكز يتعلق بشكل أساسى بالمسرحة.

ب - القدر / المجتمع :

يرى ميشيل باترسون أن أحد أعمدة بريشت فى مفهومه للمسرح الملمس هو معرفة الجمهور أن ما يحدث على خشبة المسرحية كان نتيجة مسببات يمكن تغييرها (وبالتالى يمكن تغيير نتائجها) بعكس المسرح الدرامى (الأسطوى) الذى يكشف على أن ما يتم من أحداث يؤدى إلى النتيجة بشكل حتمى ويحمل طابعاً ميتافيزيقياً (٢٣).

حددت المويرا «ربة القدر» عند الإغريق سير الحكاية بشكل قسرى مثلها فى ذلك مثل المعاناة الحتمية فى شخصيات شكسبير، حيث يعتبر أرسطو بنية المجتمع التى تستند عليها المساة ثابتة، وبالتالي فإن الاندماج مع البطل المأساوى يقود إلى شفقة سلبية، لأن الفعل حياى المويرا «ربة القدر» عديم الجدوى وفى صالحها فقط، أى أن كل معاناة تثار فى المساة نتيجة، لذلك ينبغى أن تتطهر فى أنفسنا، فالتطهير الأرسطوى يقود هنا ثانية إلى المصالحة ويصبح وسيلة تبرير سياسى (٢٤). ففى الدراما الطبيعية لم يكن الناس هم الذين يصنعون الظروف، مثلما فى الواقع،

بريشت يستخدم كلمة يروى بدلولها الأشمل (يروى فى صورة أداء آدمى) وهذا يعنى بشكل أدق أنه يعرض.. إنه فن اتصال وليس فن إعلام (٢٢)، وهنا يجب اعتماد تقنية العرض بدلا من تلك التى تؤدى إلى الاندماج، إن معظم ما ركز عليه بريشت فى «الأورغانوم الصغير» هو أن يستحوذ الدور على الممثل ويتم الابتعاد عن ذلك بالتركيز على كبح العواطف ورؤية الشخصية الدرامية من قبل المؤدى للحدث بدلا من عن طريق إظهار المؤدى للحدث بدلا من اندماجه فى شعوره الشخصى ولن يكون ذلك إلا بوعى المؤدى بالمسافة بينه وبين الشخصية التى يعرضها، ويقوم ذلك تقنيا بميل عديدة منها تحويل الحوار إلى الزمن الماضى، إلقاء الإرشادات المسرحية بصوت مسموع للجمهور تحويل الحوار إلى الضمير الغائب المفرد، شرح الدور المسرحى لممثل آخر أمام الجمهور.. وغيرها كثير. كما ينطبق نفس المفهوم (التغريب) على استخدام كل من الموسيقى والإضاءة فى معارضتهما للحدث، فكل العناصر المسرحية هنا دورها الأساسى هو كسر حالة التورط والاندماج بين المتلقى والممثل وإثارة الوعى النقدي للمتلقى. وقد اعتبر بريشت الدراما أرسطوية حينما يتم بواسطتها إحداث الاندماج فى العروض المسرحية، بغض النظر عن استعمال القواعد المقتبسة من أرسطو لهذا الغرض أو عدم استعمالها. إن مسرح بريشت دعوة أن يكون المسرح محللا وتعليميا فى آن واحد. التغريب إذن

طبقا للشخصيات، إنه يصف الناس كنتاج للظروف التي يعيشونها وأنهم قابلون للتغيير من خلال الظروف التي وصلوها.

إن مهمة تقديم بريشت لعمل أدبي ما على المسرح تكمن بالدرجة الأولى في استغراقه في إيضاح الدافع الفكري الأساسي لهذا العمل. حيث يقول في الأورجانونم الصغير إن الحكاية هي أصل كل شيء. وهي قلب العمل المسرحي، فعن طريق ما يجري بين الناس يأتينا كل ما هو قابل للنقاش، للنقد، وللتغيير. وهكذا يقدم المسرح للمتفرج عالمه ليقوم بتغييره. وتلاحظ هنا أن هذا المرتكز يتعلق بشكل أساسي بالدراما فقط، ودون التحقق المسرحي ومن جديلة هذين المرتكزين يبنى الرباط النقدي لجماليات بريشت ومفهومه للمسرح الديالكتيكي أو الملحمي، واضعين في الاعتبار أنه بالرغم من أن فن الدراما الديالكتيكي كان قد بدأ بمحاولاته التي أجراها بالدرجة الأولى في مجال الشكل وليس في مجال المضمون (٢٧). إلا أن نجاحات التكنيك المسرحي يمكن أن تعتبر نجاحات فقط عندما تخدم قضية المضمون وتحققه (٢٨).

٣ - بريشت وتأثيره في مسرح الستينيات المصري:

ذكرنا أن أهم عنصرين يحددان اختلاف المسرح الديالكتيكي البريشتي عن المسرح الدرامي الأسطوي، هما التفريب مقابل الاندماج، والأسباب الاجتماعية مقابل

إنما علي العكس كانت الظروف هي التي تصنع الناس. أما البيئة، والتي بدت تأخذ صفة وثنية، فإنها تفعل فعلها كمعطى غير قابل للتغيير وتبدو كقدر، بينما الإنسان - ضحية هذا القدر - يستجيب فقط (٢٥).

ويرى بريشت أن هناك عنصرا جوهريا في درامية مجتمع الطبقات هو مفهوم القدر - وهنا يعارض بريشت مفهوم أرسطو للقدر ويستبدله بالقوى الاجتماعية وقدرتها على التغيير - الذي ينتمى إلى العناصر المركبة للدراما وإن اختلفت طريقتيه وتعددت أساليب إنتاجه، لذا يريد بريشت أن يضع المتفرج من خلال مجرى الحكاية كلها في مجال السيطرة على الواقع المصور، إنه يستبدل القدر بالأسباب والقوى الاجتماعية وحراكها المتراوح بين القائم والممكن - ونستطيع أن نلاحظ هنا أن المسيطر الرئيسي في هذا المفهوم هو النص الدرامي بعكس المرتكز الأول (التفريب) الذي يتعامل أكثر مع التحقق المسرحي - وبذلك يتجاوز بريشت عبر هذا التصور الكارثة - التي تدفع إلى التطهر - للفعل الذي يشترط وعيا جديدا ويدفع إلى التغيير، فالقدر عند بريشت تحده قوانين المجتمع الاقتصادية، نمط إنتاجه، وحراكه الاجتماعي القائم، والممكن، حيث يرى أن عالم اليوم قابل للوصف فقط إذا ما وصف بأنه قابل للتغيير، لذا فقد كان خصما للفن الخطابي ودعا إلى فن الإقناع والتأثير (٢٦)، برغم رؤيته ومفهومه الجمالي المرتكز على التفريب. إن بريشت لا يوزع الأدوار

مسرحيته (Kaspar - 1968)، كما أثر بريشت في المسرح البريطاني. ومن أهم المسرحيين الإنجليز الذين تأثروا ببريشت: (William Gaskill, John Dexter, Joan Littlewood & George Devine)، والتي لعبت بنفسها دور «الأم الشجاعة» في بارنستابل عام ١٩٥٥. ومن الذين تأثروا - من كتاب الدراما الإنجليز - ببريشت وأسلوبه كان (Robert Bolt) في مسرحيته «رجل لكل العصور» (١٩٦٠)، وكذلك (John Osborn) في مسرحيته (Luther - 1961) والتي تجسد صدى دراما جاليليو البريشتية في أسلوبها ورؤيتها، كما نجد أثر بريشت الواضح عند (John Whiting) في مسرحيته «الشياطين» (Devils)، و (Arnold Wesker) في مسرحيته (- Chips with everything 1962)، وبيتر شافر (Peter Shaffer) في مسرحيته «الاصطياد الملكي للشمس» (١٩٦٤). ويُعد (John Arden) من المسرحيين القلائل الذين تفهموا منهج بريشت ونجحوا في تطبيقه، مثل مسرحيته (The Happy Haven - 1960) ومسرحيته (The Armstrong's Last 1964 Goodnight)، ومن أنجح المسرحيات التي اتبعت مفهوم وأسلوب بريشت، كانت مسرحيات (Edward Bond) في (The Pope's Wedding 1962)، ومسرحيته (Saved - 1965)، وكذلك نرى هذا التأثير في بعض أعمال (William Gaskill) وغيره كثيرون (٣١). وسنكتفي بما أوردناه هنا بخصوص تأثيره في المسرح العالمي. ولم يكن - بالطبع - المسرح المصري

القدر، في ضوء ذلك نتناول في عجالة تأثيرات بريشت في المسرح المصري في الستينيات، أخذين في الاعتبار الظروف التاريخية والاجتماعية التي سادت في الستينيات من هذا القرن والوظيفة السياسية التي اضطلع بها الحراك الثقافي عامة، وبالرغم من تساؤل الردايس نيكول عما إذا كان منهج بريشت وأسلوبه المسرحيين، سيخلقان تأثيرا يذكر في الدراما العالمية (٢٩). إلا أن الواقع يؤكد صدى أعماله وتأثيرها البالغ في أصوات كثير من كتاب الدراما ومخرجي المسرح في أنحاء متفرقة من العالم، وذلك عبر اتجاهين رئيسيين كما يشير تايلور (٢٠) في قاموسه من المسرح، الاتجاه الأول من خلال إنتاجه لدراماته، والثاني من خلال تأثيره المتزايد لنظريته عن المسرح ومعارضته لمفهوم ستانيسلافسكي (١٨٦٣ - ١٩٢٨) (Alextyev. Konsantin. Sergeivich) ومدرسة مسرح الفن وما انبثق عنها، ومن أهم المخرجين الذين تأثروا ببريشت في المسرح العالمي (Giorgio Strehler) مؤسس مسرح (Piccolo Teatro) في ميلانو، والمخرج (Jean Vilar) مخرج مسرح (Brook Theatre National Populaire at Avignon) وغيرهم، ومن كتاب الدراما الذين تأثروا ببريشت: (Max Frisxh)، (Friedrich Durrenmatt & Peter Weiss)، كما أثر أيضا في الكثير من الكتاب الألمان مثل (Peter Hacks) خاصة في مسرحيته (Moritz Tassow - 1964) والنمساوي (Peter Handke) في

توصيفاً، كما يحدد المخرج الأكاديمي كمال عيد في أطروحته للدكتوراه، بأن ظروف تلك الفترة استدعت تجليات درامية ونصوصاً تتعامل مع مشاكل حركة التحول الجديد للفرد والمجتمع، وقد حددها كمال عيد (٢٤) بتيارين بارزين، الأول: تيار الدرامات الاجتماعية التي تناولت مشاكل المجتمع في فترة التحولات الاشتراكية، والثاني: تيار درامات الفكر، وإن كان مضمار هذا التيار يمر عبر قضايا العدل الاجتماعية والصراع ضد عزلة الإنسان المصري ومواقف القهر التي تعرض لها في الماضي.

وشهدت فترة الخمسينيات بعض الترجمات لبريشت مثل «الأم شجاعة»، «الإنسان الطيب في ستسون» عام ١٩٥٠، وفي الستينيات شهدت أعمال بريشت انتعاشاً كبيراً، فقد تُرجمت له العديد من الأعمال إلى العربية مثل: «دائرة الطباشير القوقازية» (عام ١٩٦١)، «القاعدة والاستثناء» (عام ١٩٦٦)، كما أُعيدت ترجمة «الأم شجاعة» ومسرحيات أخرى في العام نفسه، وتُرجم له «التضامن» و«رجل لكل المناسبات» (عام ١٩٦٧)، و«أوبرا القروش الثلاثة» (عام ١٩٦٨).

وقدم له مسرح الجيب مسرحيته «الاستثناء والقاعدة» في موسم (١٩٦٤ - ١٩٦٥)، كما قدم له «طبول في الليل» في موسم (١٩٦٥ - ١٩٦٦).

نستطيع إذن ادعاء وجود تواصل ما بين أعمال بريشت والكتاب المسرحيين في مصر، خاصة في ضوء

استثناء خارجاً عن مظلة هذا التأثير. وقد حظى بريشت باهتمام الكتاب المسرحيين والمثقفين الشبان، ولا يتمثل هذا الاهتمام في إسهاماته النظرية أو المسرحية، بل في موقفه كمثقف موضوعي اتخذ طريقاً يتفاعل فيه مع من لهم مصلحة حقيقية في التغيير.

لقد اعتبر بريشت أن النقد الذي يتسم بمعنى، إما هو ذلك النقد وحده الذي يصبح السلب فيه سلباً للسلب، فتوصيته باتخاذ موقف نقدي هي توصية بموقف مثمر بصفة أساسية على الصعيد السياسي، وهو الموقف الذي اتخذه بريشت ضد بعض المدارس النقدية في عصره مثل مدرسة فرانكفورت، واعتبرهم ممثلين للطبقة المثقفة التي تجمع بين الانتهازية ومفارقة الممارسة (٣٢).

بهذا التمهيد لا يصبح غريباً أن يهتم كثير من الكتاب المسرحيين إبان تلك الفترة بالمسرح الملحمي، ولكن السؤال هنا: هل حقق الاهتمام النظري بكتابات بريشت ممارسة مسرحية وامية لرؤيته الكلية؟ أم أصبحت تقنيات التفريب أسلوباً من الأساليب التي قد ينشرها الموقف الدرامي إبان تلك الفترة في دراماته دون رؤية شمولية لمفهوم بريشت الكلي للمسرح الديالكتيكي؟ هذا ما قد نتبينه ضمن هذا العرض السريع (٣٣).

ساعد الاتجاه القومي والتوجه الاشتراكي للثورة وقتها في طرح أسئلة في الأعمال المسرحية والدرامات المصرية في تلك الفترة، وبشكل أكثر

الإيجابي والسلبي، وطبيعة تفاعله مع النص، كضلع أساسي فى إنتاج الدلالة مشركا إياه فى اللعبة المسرحية، بإثارة وحفز عينه النقدية، وإبعاده عبر مؤثرات التفریب عن الاندماج الأرسطوى.

(٣) توجيه الاهتمام إلى أهمية الإعداد المسرحى «والنقدى» لنصوص من الأدب الشعبى، وتحديثها وإعطائها وظيفة جديدة، فقد كان بريشت يهتم بالإعداد المسرحى لنصوص سابقة يقوم بإعدادها تبعا لمفهومه فى المسرح المحمى، خاصة من درامات شكسبير وأعمال القرن الثامن عشر، حيث أسهم بشكل كبير توجهه لفرض مفاهيمه عن التعليمية والسياسية، وكذلك الأيديولوجية فى خلق «جماليات مسرحية أصيلة وجديدة» (٢٥). ومن أشهر مسرحياته التى أعدها عن نصوص من الأدب الشعبى «دائرة الطباشير القوقازية» من الأدب الشعبى الصينى (٢٦). ودرامته «السيد بونتلا وتابعه ماتى» (٢٧)، وهى من الأدب الشعبى الفنلندى. ويرى بريشت أن يكون عملا ما شعبيا يعنى أنه عمل يمكن لجمهرة الناس الكبيرة أن تفهمه، ومعناه أن العمل يستعير أساليب تعبیر الناس ويثريها، ويتبنى وجهات نظرها، وأن يمثل القطاع الأكثر تقدما من الشعب بغية مساعدته على جر القطاعات الباقية لفهم أنفسهم..)، مؤكدا أهمية تعرية سببية المجتمع المعقدة، وفضح الأطروحة المهيمنة والتى تمثل أطروحة الشريحة المتسلطة، منتهيا إلى أن غاية الفن هى

تبنى مسرحه للقضايا الاجتماعية - وتماسها مع تحولات فترة الستينيات فى مصر - وتركيز مسرح بريشت الدياليكتيكي على الوظيفة الاجتماعية للفرد، مما أوجد ترابطا بين القضايا الملحة، إبان تلك الفترة فى الواقع المصرى، وبين أسلوب ورؤية بريشت فى مسرحه المحمى وما يعالجه فيه من قضايا اجتماعية وسياسية، لذا يمكننا القول إن بريشت - على الأقل على المستوى النظرى - قد أثار انتباه الكتاب المسرحيين والمثقفين إلى وظيفة المسرح الاجتماعى فى المحاور الثلاثة الأساسية التالية:

(١) الوعى بالمسرح كأداة للتغيير، تعرض إمكانات تغيير الواقع «وليس كما تعودنا فى المسرح الأرسطوى الذى يتعامل مع الواقع على أنه واقع ثابت»، ناقدا وظيفة المسرح كمنتج لتسلية توضع فى النهاية كأداة لخدمة طبقة بعينها، وذلك بتوجيه الاهتمام إلى دور المسرح الشرعى فى عملية المراك الاجتماعى وتغيير أنماطه السائدة، مؤسسا خطابا نقديا وجماليا معارضا فى الاتجاه الاجتماعى للخطاب الأرسطوى - فى جعله أداة للتطهير الجماعى يقوم بتبرير القائم على ما هو سائد - متوجها إلى أن: على المسرح أن يجعل صورة الواقع الذى يتغير تأثير لدى الجمهور روحا طيبة وعواظفا سارة.

(٢) تحديث الممارسة الفنية المسرحية بجانبها الدرامى «النص» والمسرحى «التحقق» من خلال سياق فنى شامل، يركز على دور الجمهور بجانبه

بعض الشخصيات من أدوارها لشدة انتباه النظارة إلى بؤر أخرى في المسرحية، ومع ذلك لا يمكن -بأى شكل- اعتبار هذا العمل عملاً ملحيمياً، وينطبق نفس الحكم على مسرحية توفيق الحكيم «شمس النهار» عرض المسرح القومي (١٩٦٤ - ١٩٦٥)، برغم ما فيها من تأثير بالمسرح البريشتى مثل تطورها اللاخطى واعتمادها على الأبيسودية (Episodic) وهدفها التعليمى، وتقع مسرحية رشاد رشدى «اتفرج يا سلام» تحت نفس التوصيف (عرض ١٩٦٥).

ومن المسرحيات التى اقتربت كثيراً من منهج بريشت وأسلوبه، مسرحية «لومونيا» عرض موسم (١٩٦٥ - ١٩٦٦) المسرح القومي، لـ «و.و.وف مسعد».

كما تأثر بأسلوب بريشت، مسرحية «سليمان الحلبي» لألفريد فرج، عرض المسرح القومي (١٩٦٥ - ١٩٦٦)، ونرى فيها تأثيرات واضحة مثل وجود جوقة تمنح الجمهور ما يحتاجونه من معلومات، وأحياناً يقومون بدور الكوروس كما هو فى المسرح الإغريقى من تعليق وحكم على الحدث، حيث تبدأ المسرحية بالكورس وهو يشرك المشاهد مباشرة فى سياق المسرحية بالشرح والتعليق على الأحداث، مع وجود عشرات المشاهد القصيرة المتتابعة.

كما استخدم كثير من مؤلفى الدراما الراوى، وأحياناً دون مبرر درامى أو وظيفة واضحة، كما فى مسرحية سعد الدين وهبة «بئر السلم» عرض موسم (١٩٦٥ - ١٩٦٦).

السيطرة على الواقع، أما اللذة التى تنبع من ذلك إلى حد كبير فهى التعرف على إمكان السيطرة على هذا الواقع وتغييره.

وقد كتبت فى الستينيات كثير من المسرحيات التى اعتمدت على الموروث الشعبى مثل «شفيقة ومتولى» والمستخبى» لشوقي عبد الحكيم عرض مسرح الجيب (١٩٦٣ - ١٩٦٤)، و «حلاق بغداد» لألفريد فرج عرض المسرح القومي (١٩٦٣ - ١٩٦٤)، و «خيال الظل» لرشاد رشدى عرض موسم (١٩٦٤ - ١٩٦٥)، و «سليمان الحلبي» لألفريد فرج عرض موسم (١٩٦٥ - ١٩٦٦)، و «اتفرج يا سلام» لرشاد رشدى (١٩٦٥ - ١٩٦٦)، و «ليالى الحصاد» لعمود دياب (وهى مسرحية شديدة الارتباط بالسامر الشعبى) عرض موسم (١٩٦٧)، و «على جناح التبريزى وتباعه قفة» (١٩٦٨) لألفريد فرج، وغيرها كثير، وإن كنا نرى أن بعض هذه الدرامات قد كتبت لمحاولة البحث عن قابل مسرحى عربى بعد دعوة يوسف إدريس الشهيرة للبحث عن المسرح القومى فى موروثنا الشعبى وجذوره الأولى.

وتوجد فى كثير من درامات تلك الفترة ومسرحياتها تأثيرات بريشتية متفاوتة فى أهميتها وتأثيرها فى النسيج العام للنص (٢٨)، ومنها «الغرافير» ليوسف إدريس، عرض المسرح القومي موسم (١٩٦٣ - ١٩٦٤)، حيث نرى فيها بجانب تأثير مسرح العبث صدئ من المؤثرات البريشتية خاصة فى بداية العمل، مثل ظهور المؤلف واستخدام الراوى، أو خروج

محمود نياي «باب الفتوح»، وهى من أجمل النصوص وأعذبها فى المسرح المصرى.

وترى حياة جاسم محمد فى أطروحتها للدكتوراه (٢٩) أن المسرحيات «اتفرج يا سلام» لرشاد رشدى (١٩٦٥)، و«آه يا ليل يا قمر» لنجيب سرور (١٩٦٥)، و«الزير سالم» لألفريد فرج (١٩٦٧)، و«بلدى يا بلدى» لرشاد رشدى (١٩٦٨)، و«ليلة مصرع جيفارا» لميخائيل رومان (١٩٦٩)، هى مسرحيات ملحمة، لأنها تعرض الخلفيات الاجتماعية الواسعة لشخصياتها، وتختلف هنا مع حياة جاسم، لأن هذه المسرحيات، ورغم وجود تأثير بريشتى واضح فيها، إلا أن ذلك ليس كافيا بآى حال لانتسابها للمسرح الملحمى ومفهومه البريشتى، وذلك إما لغياب أحد المتركزين - السابق تناولهما عند شرح المسرح الدياليكتيكي - أو لعدم تكاملهما معا.

إن التفريق لا يتم فقط عن طريق استخدام مؤثرات تفريبية، ولكن بالتأكيد الفنى على الممكن الآخر والمحتمل للواقع، وهو ما يخلق شكلا من الجدل، إنها الرؤية الشاملة للنص وأسلوب تنفيذه، إنه الجدل الذى يربط بين المضمون والشكل، إن تعدد الشخصيات والأماكن والأحداث أو تغطية دراما ما لفترة زمنية طويلة مع تعدد خطوط الفعل الدرامى، ووجود أكثر من حبكة، وتجاور الأحداث والمناظر مع بعضها، هى سمات لايسودية أى عرض (٤٠) وليست للمحكمة، وإلا اعتبرنا كل درامات

ونلاحظ تأثير بريشت الواضح على كثير من المسرحيات المعدة من الموروث مثل مسرحية «آه يا ليل يا قمر» لنجيب سرور عرض (١٩٦٧)، ومسرحية ألفريد فرج «الزير سالم» (١٩٦٧)، والتي امتلأت بمؤثرات بريختية أسهمت فى نزع الكثير من رونق المسرحية وتأثيرها، ورغم ذلك تبعد المسرحيتان عن مفهوم بريشت وأسلوبه الشامل فى المسرح الدياليكتيكي.

وتوجد بعض المؤثرات التفريبية فى مسرحية رشاد رشدى «بلدى يا بلدى» عرض (١٩٦٨)، والتي لا يمكن اعتبارها بآى حال مسرحية دياليكتيكية حتى مع وجود نهايتها المقحمة، فالمسرحية لم تطرح بدائل للواقع (يتخطى فيها التطور الدرامى الكارثة إلى الفعل)، فالمسرحية تنتهى والجماهير كما هى باقية على سلبيتها.

ومن المسرحيات التى عملت مؤثرات بريشتية نستطيع أن ندرج «ليلة مصرع جيفارا» لميخائيل رومان (١٩٦٩)، ومسرحية ألفريد فرج «النار والزيتون» (١٩٧٠)، ورغم انتفاءها للمسرح الوثائقى إلا أنها تحمل مؤثرات بريشتية مثل تعدد الشخصيات والمشأ، وسرعة تحولها، ونضم إليها أيضا «جواز على ورقة طلاق» لألفريد فرج، والمؤثر البريشتى فيها قوى مثل البداية المفتوحة، والحوار بين المخرج والمؤلف، وكشف سر اللعبة المسرحية أمام الجمهور، ونضم إلى هذه المسرحيات مسرحية

فى ضعف بعض النصوص الدرامية وتفككها بسبب سوء استخدام هذه المؤثرات (٤١).

٢- توظيف تقنيات بريشتية بشكل محدد، وبدرجة من الوعى دون الالتزام بمفهوم بريشت الكلى، وأكثر ما نجد تحت هذا التصنيف الدرامات التى حاولت البحث عن قالب عربى خالص. ٤- التعامل مع مفهوم بريشت الديالكتيكي فى نظريته الجمالية بشكل ناضج على مستوى النص والعرض، ومسرحية رءوف مسعد «لوموبا» من أفضل الأمثلة على ذلك. وفى النهاية نرى أن تأثير بريشت الفعلى وتطبيقات مذهب الجمالى فى المسرح المصرى فى الستينيات، أقل مما هو معروف ومتفق عليه نقديا، سواء فى حالة الحكم أو فى حالة التوصيف، وإن كنا لا ننكر وجود أمثلة على درامات استوعبت منهجه الجدلى ورؤيته الجمالية وطبق فيها ذلك بشكل ناجح وغير مجزأ، وفى الوقت نفسه الذى استخدمت فيه كثير من مؤثرات التغريب فى مسرحيات أخرى جانبها التوفيق والنجاح عند استخدام منهج بريشت أو تطبيق نظريته الجمالية، الأمر الذى أسهم فى خلق حالة من الانخداع النقدى والتضخيم لأثر بريشت فى المسرح والدراما المصريين، ويمكن تفهم أحد أهم أسباب ذلك فى ضوء أن مؤثرات بريشتية بعينها (مثل الراوى «السرد» وكسر الحاجز الرابع «الاختلاط بين المؤدين» والمتفرجين، وهما خصيصتان

شكسبير ملحمة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن استخدام مؤثرات التغريب (V. Effekt) - وقد ذكرنا كثيرا منها أثناء السياق - فى دراما ما لا يعنى بالضرورة انتماءها لمسرح بريشت الديالكتيكي أو لرؤيته الجمالية، تلك المؤثرات التى يصعب فصلها عن نسق المسرحية الكلى وتركيبها الكامل. إن استخدام مؤثرات التغريب وتقنياته دون وعى لرؤية بريشت الجمالية ومذهب الدرامى الديالكتيكي، لا تعدو أن تكون مجرد تجديد شكلى إن لم تتحول إلى عيب فى النص الدرامى يضعفه ويخلخل تماسكه.

من هذا العرض السريع لمنهج بريشت المسرحى الجدلى وتأثيره فى مسرح الستينيات المصرى، نستطيع أن نحدد تصنيفات أربعة تندرج تحتها التأثيرات البريشتية فى مسرح الستينيات المصرى:

١- استخدام مؤثرات بريشتية تغريبية، سواء فى الدرامات أو فى أساليب الإخراج على مواضيع أو درامات بعيدة كثيرا عن جماليات المسرح الديالكتيكي ومفهوم بريشت الشامل له، مما تسبب فى فصل واضح بين رؤية بريشت الجمالية ووساطة النص الدرامى، مُحققا كعرض، وتوجد الكثير من الدراسات المذكورة أنفا ينطبق عليها هذا التوصيف. ٢- استخدام مؤثرات بريشتية على سبيل التقليد أو التجديد، مما تسبب

المراجع والهوامش

(١) انظر

أستون، الان & سافونا، جورج. المسرح والعلامات. ترجمة السيد السباعي. مراجعة محسن مصيلحي (وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي. د.ت) ص ١٢١ - ١٢٢.

(2) See: Patterson, Michael. The Revolution in German Theater, 1900 - 1933. (Routledge & Kegan Paul. London. 1981) p.1.

(3) See: Taylor, John R. The Penguin Dictionary of Theater, (Penguin Book, Great Britain. 1979) pp. 44 - 5.

(4) See: Stayan, J. L. Modern Drama in Theory and Practice. Vol III (Cambridge University Press. London. 1981) p. 141.

(5) Patterson. Op. Cit., P.5.

(6) See: Ibid., pp. 152 - 6.

(٧) بريشت، برتولت. نظرية المسرح الملحمي. ترجمة جميل نصيف (عالم المعرفة. بيروت. د.ت) ص ٧٨.

(٨) بروستاين، روبرت. المسرح الثوري، دراسات في الدراما الحديثة من إبس إلى جان جينيه. ترجمة عبد الحليم البشلاوي. ص ٢٢٨.

متاصلتان في معظم أشكال الفرجة الشعبية مثل عروض الشارع وفن الراوي الملحمي والقصاص الشعبي والسامر وغيرها)، قد أثرت بشكل كبير في ذبوع استخدامهما وتقبلها جماليا من جانب كثير من كتاب الدراما، فضلا عن قبولها من قبل المشاهدين تماسها بشكل قوى. وأحيانا لا شعورى. بالذاكرة الجمعية للناس التي احتفظت بجماليات تلقى مسرحية مرتبطة بفنون الفرجة الشعبية وأساليبها المسرحية البدائية، وليس مستغربا ملاحظة هذين المؤثرين في المسرحيات التي اعتمدت على الموروث الشعبي مثل «آه يا ليل يا قمر» لنجيب سرور، ومسرحية «الزير سالم» لألفريد فرج، ومسرحية «اتفرج يا سلام» لرشاد رشدي، ومسرحية «ليالى الحصاد» لمحمود دياب.

يقول بريشت: حقا إن أسهل وسيلة للوجود إنما تتم عن طريق الفن. ويقول: «إن الأشياء كما تبدو لنا الآن تخفى في داخلها شيئا آخر ينتمى إلى الماضي - في الوقت نفسه - ومعاديا لوضعها الحالي».

(11) Kathe Rulicke - Weiler "Die Fabal Seel des Dramas" من كتاب "مسرح التغيير، مقالات في منهج بريشت الفني" إختيار ومراجعة: قيس الزبيدي (دار ابن رشد، بيروت) ص ٣٧
(12) See : Ibid.p.49-50.
(١٣) هلتون، جوليان نظرية العرض المسرحي. ترجمة: نهاد صليحة (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤) ص ٢٤١.

(14) See : Ibid.p.38-39.
(١٥) ويمكن الرجوع إلى هذه النقطة في:
- Szeliski, John Von. Tragedy and Fear, Why Modern Tragic Drama Fails (The University of North Carolina Press, C.Hill).
= Steiner's, George. The Death of Tragedy. 1961.

(١٦) انظر: أوين، فردريك. برتولت بريشت. حياته، فنه، وعصره. ترجمة العريس، إبراهيم (دار ابن خلدون، لبنان ١٩٨١) ص ١٦٢-١٦٣

(17) See: Fokkemo, Douwe&Ibsch, Elrud. Theories of Literature in the Twentieth Century. (C.Hurt & Company. London. 1978) p.119-121.

(18) See: Boal, Augusto. Theater of the Oppressed. Translated to English by: Charles A. & Marino McBride. (Urizen Books, New York, 1979) p.46-48.

(١٩) بنتلي، إريك. الحياة في الدراما. ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا. (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. ط ٢، ١٩٨٢) ص ١٥٦.

(20) See: Patterson, Op.Cit., p.154-155.

(9) The Theory of Modern Stage, An Introduction to Modern Theater and Drama. Edited by: Bently, Eric (Penguin Book Ltd. U.S.A, 1988) p.83.

(10) See this table in details in: Brecht on Theater, translated into English by: Willette, John. (Eyre Methuen. 3rd ed, U.S.A, 1974). p.37-39.

(11) Kathe Rulicke - Weiler "Die Fabal Seel des Dramas" من كتاب "مسرح التغيير، مقالات في منهج بريشت الفني" إختيار ومراجعة: قيس الزبيدي (دار ابن رشد، بيروت) ص ٣٧
(12) See : Ibid.p.49-50.

(١٣) هلتون، جوليان نظرية العرض المسرحي. ترجمة: نهاد صليحة (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤) ص ٢٤١.

(14) See : Ibid.p.38-39.

(١٥) ويمكن الرجوع إلى هذه النقطة في:
- Szeliski, John Von. Tragedy and Fear, Why Modern Tragic Drama Fails (The University of North Carolina Press, C.Hill).
= Steiner's, George. The Death of Tragedy. 1961.

(١٦) انظر: أوين، فردريك. برتولت بريشت. حياته، فنه، وعصره. ترجمة العريس، إبراهيم (دار ابن خلدون، لبنان ١٩٨١)

(9) The Theory of Modern Stage, An Introduction to Modern Theater and Drama. Edited by: Bently, Eric (Penguin Book Ltd. U.S.A, 1988) p.83.

(10) See this table in details in: Brecht on Theater, translated into English by: Willette, John. (Eyre Methuen. 3rd ed, U.S.A, 1974). p.37-39.

على مسيرة المسرح المصري ٢/٢. جريدة الشرق الأوسط. الملحق الثقافي. لندن. ١٩٩٧/٣/٥، العدد ٦٦٧٢، ص ٢٢.

(٢٤) عيد كمال، الدراما الاشتراكية. دراسة لانبثاقها وتطورها في مصر (الهيئة القومية للبحث العلمي. طرابلس - ليبيا، معهد الإنماء العربي. بيروت ١٩٨٢) ص ٢٦٩ - ٢٧٠.

(35) Stayan. Op. Cit., p. 140.

(٢٦) نيكول، الاردايس، المسرحية العالمية. الجزء الرابع. ترجمة شوقي السكري (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانتباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة. القاهرة) ص ١٢٠ - ١٢١.

(٢٧) انظر: بريشت، برتولت، النظرية السياسية والممارسة الأدبية، م. س، ص ١٤٦ - ١٦٣.

(٢٨) انظر: عبد الهادي علاء، م. س، ص ٢٢.

(٢٩) محمد، حياة جاسم. الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها، ١٩٦٠ - ١٩٧٠. (دار الآداب، بيروت - ١٩٨٢) ص ٧٢.

(40) See: Wilson, Edwin. The Theater Experience. (McGraw Hill Book Co. New York. 2nd ed. 1980) pp. 257 - 263.

(41) See: Badawi, Mustafa. Modern Arabic Drama In Egypt (Cambridge University Press. G. Britain 1986) pp. 141 & 160 & 173 & 179 & 182 & 199.

(21) See: Brecht on Theater. Op. Cit., 26 - 9 & 248 - 5 & 241 - 6 & 223 - 9 & 121 - 8 - 9 (٢٢) ثيسيدس، فراثسيمبكي، جارتون. من مسرح أمريكا اللاتينية. مسرح العرود التمثيلي، ترجمة: سمير متولي (مركز اللغات والترجمة. أكاديمية الفنون، القاهرة) ص ٧٢.

(23) See: Patterson. Op. Cit., pp. 176 - 8.

(24) See: Kathe. Op. Cit., pp. 41 - 3.

(25) Ibid., p. 36.

(26) Dymshutz., A "Brecht, die Asthetik und die Filmkunst".

(٢٧) بريشت، برتولت، نظرية المسرح الملحمي. م. س، ص ٧٨. (٢٨) م. ن، ص ٥٨/.

(٢٩) نيكول، الاردايس، المسرحية العالمية. جزء (٥) ترجمة: نور شرف وحسن محمود. (الدار المصرية للتأليف والترجمة. القاهرة، ١٩٦٦)، ص ٧٦.

(30) Taylor. Op. Cit., p. 44.

(31) See: Stayn. Op. Cit., pp. 164 - 176 & 184 - 192.

(٢٢) بريشت، برتولت، النظرية السياسية والممارسة الأدبية. تحرير: بيتي نانسه فيبر وهيوبرت هايث، ترجمة: كامل يوسف حسين (سلسلة المائة كتاب. دار الشؤون الثقافية. بغداد، ١٩٨٦) ص ٢٨٢.

(٢٣) عبد الهادي، علاء، بصمات بريشت



قصيدة أشرف الصباغ السرمدية

زينب السال

درجة الدكتوراه في الفيزياء من
جامعة موسكو.

يرى أرسطو: "أن الأحلام مجرد
بقايا أو مخلفات من الانطباعات
الحسية العرضية وكأنها الدوامات التي
نراها كثيراً في الأنهار، والتي يكون
لها نمط لا يتغير ومع ذلك فقد تغيرت
إلى أشكال جديدة بفعل ما تواجهه من
بعض العوائق!"

"قصيدة سرمدية في حانة يزيد بن
معاوية" المجموعة القصصية الأولى
للأديب أشرف الصباغ تضم اثنتي
عشرة قصة هي: "قصيدة سرمدية في
حانة يزيد بن معاوية، أنا وهي
ويوسف، بهلول في بلد الجحوش،

يحتل أشرف الصباغ موضعاً لا
تحطه العين بين المبدعين ممن تطلق
عليهم تسمية جيل الثمانينات، وهو
جيل قد تشكلت معظم ملامحه، ولم
يبق إلا الإضاءات النقدية التي لا تعدو
– للأسف – بالنسبة لحياتنا الإبداعية
بعامة نقاط ضوء متناثرة، يصعب أن
تشكل مساحة الصورة بكل ما تنطوي
عليه من تكوينات وألوان وظلال.

لقد استطاع أشرف الصباغ في
قصصه القصيرة – وهي قليلة نسبياً –
أن يمثل صوتاً يحاول التعبير عن
الذات القصصية، فقد توزع – منذ
صباه – بين العمل والدراسة حتى
انتهى به إصراره إلى الحصول على

مقامك.

الحلم هنا هو ما هو إلا قشرة يزيلها القاص حينما يريد معبراً عن سره يتسم بالإطالة خاصة الحديث عن طقولة الراوى .. فيكون أمامنا الكتاب والمثذنة ، ليرنو إلى رؤية الحاضر نافياً عنها الإيجابية مستحضراً شخصية أبى ذر بكل ما تحمله من مواقف والروح تتشظى رغم أنها صارت قصيدة على لسان الطير، ويصير الراوى هو المروى عنه شاهدأ على أحداث وعصور ولت، معلنة عن وجود حقيقى للحلم ، فعالم القرية هنا يتشكل فى ذاكرة الراوى العالم كله "أرى معاوية يقر، والآخر يكشف عن عورته الخلفية بخص إرادته ، ويزيد يسكر حتى مطلع الفجر ، فأقتلد سيفى وأضرب".

النص يستحضر شخصيات تاريخية.. معاوية ويزيد والحجاج والحاكم أمام الحسين والمسيح وأبى ذر وأبى حيان والسهرودى ممن أذانبهم التاريخ أمام من قدموا حياتهم فداء لصلص البشرية. ومع تعدد الرموز تتعدد الدلالات، فهل كل هذا أحدثه الغريب؟ وهل التصق الراوى بجلد الغريب فصارا جسداً واحداً؟

هل هو إنسان حقيقى أم حالة كونية استشعرها الراوى؟ هل أراد تقديم ملامح "مخلص" من الشرور الآثام ، يوازى - فى ما فعل - الحسين والغفارى!

يقول الشاعر السويسرى كارل شتبلر : "الأحلام لا يمكن أن تحكى، ذلك أنها تتحلل عندما يحاول الذهن

ملخص ما نشر عن سلمى ، جارى البحث والتحري، الآخر ، تفاصيل قاهرية، موت البرتقال فى سبع قصص قصيرة، اللعنة طائر غريب.

"قالوا بالسر إن باحوا تباح دماؤهم البوح فى الحقيقة يقابله القتل والغناء، وثمة بوح آخر لا يسلمنا للموت ، وإنما هو حياة أخرى، إنه بوح الحلم.

البوح ينازعه الصمت محاولاً انتزاع مكانه، عله يغير الواقع المأزوم ليعادل بذلك فى غالبية القصص الحلم مستتراً حيناً، أو معلناً عن نفسه أحياناً.

ولنتناول - على سبيل المثال - قصتين من قصص المجموعة تمثلان حالتين من حالات الحلم.

"فى قصيدة سرمدية" تغيب الأسماء فلا يهم تحديد الشخصيات، فهناك العمه والجد والصغير ، وهذا الغريب القادم للقرية، وهناك وعى تام من القاص أشرف الصباغ فى إطلاق لفظ "عفريت" بما يتلاءم مع "الملاح المنقوشة بإزميل خرافى".

فالشخصية تنتمى إلى عالم آخر عالم القدرة والمعرفة، عالم يتمتع بأشياء قد يعجز الإنسان عن الإتيان بها. لفظ "عفريت" يستدعى بالضرورة الميراث اللغوي، فالعفريت من العفر بالسكون والتحريك لظاهر التراب، الجمع بين السكون والحركة يتواءم تماماً مع ما أعلنه القاص فى تقديمه للمجموعة، والتحريك السريع يجعلنا نستحضر الآية الكريمة قال : عفریت من الجن أنا أتیک به قبل أن تقوم من

بين المنطق وبين الصمت".

إن تجاوز هذا الخطاب الصوفي مع عبارة "طقوس أهل قريتنا عمياء مثلهم، وأخبرت من ادعاءات الكواكب الإحدى عشر، وأمر من أنياب الذنب الذي التهم الثاني عشر وأنت الثالث عشر.. يضغنا أمام إشكالية التركيب الأسلوبى الذى اتكأ على الموروثات والحوادث التاريخية، وقد استهوت أشرف الصباغ هذه الإجابة، فقدم هذه القصة معلناً من قدرته على هضم العديد من القراءات لتخرج قصته بهذا الأسلوب، تطرح أسئلة لا تاتى مباشرة ثقيلة على النفس، بل تغلف فى ثوب من المقابلة والمفارقة والعيشية أحياناً، من خلال حركة السرد المستمر التى قد يقطعها حوار قصير، فلا يهم التواصل مع الآخر، لكن المهم تسجيل الواقع من خلال ما تستشعره أنا الراوى.. فتتكشف له الحقيقة كاملة غير منقوصة.

وفى قصة الآخر والمهداة إلى روح إبراهيم فهمي، تبدأ القصة برصد علاقة حيادية يطلق عليها فى القصة "علاقة تحاشى" كنت دائماً أحاول أن أبعد محاييداً وموضوعياً عندما أتحدث عنه، بل كنت ألتقى الألفاظ والكلمات والجميل بحذر شديد". المكان فى القصة يعلن عن تأثيره فى تصديد العلاقات بين شخصيات القصة، فهناك، شبرا، المغربيين، الدرب الأحمر، المقطم، الزمالك، سليمان باشا.. يغيب وصف هذه الأماكن بالتجديد وإعطاء ملامح مكانية تميزها عن بعضها.. إلا أن الراوى وهو القاص ذاته - المغربى فى

العقلانى أن يمسك بها فى كلمات" لكن ثمة كسر لهذه المقولة فى القصة" فالتفاصيل الدقيقة تاتى فى سياق الواقع، وتشكل الحلم وتعلن عن ذاتها، فالولد يذهب للكتاب، ويعاقب من معلمه "سيدنا يدق سافوداً يومياً فى أعماق روحى".

الشخصيات تقدم من خلال السرد والوصف أو مزج الوصف بالسرد، لنصل لحالة تصاعدية مستمرة تنطلق من الأفراد إلى حركة القرية كمجتمع. "لم نفكر يوماً فى تحطيم الأصنام فى نفوسهم" ص ١٧ "أهل قريتنا يبصرون بالمال والقلوب الصدئة، الصمت يؤرقهم، إنه صمت ما قبل الفعل، لكنه أبداً لا يكون صمت موافقة وتلقى، أما حصاصتهم فهى كالعن المنفوش". كلامهم حماقات لا تنطلى على الصغار يهزون رؤوسهم ولا يؤمنون "الصغار يبحثون عن الحرية، فيكسرون هالة الكذب التى صنعها الكبار".

"أعجبتهم حكاياك فالتفوا حولك فى الأمسيات المترعة بسحر صوتك، هل انتصير الحكى على المعرفة المستبدة؟" ص ٢٠ هذا سؤال طرحه القصة - لكن يعقب ذلك فقرة مليئة بالتعبيرات الصوفية تهيم على النص.

"الوحدة تزرقك وفطنة الطبيعة العفوية لا تسعفك، ومهما تعدى العشق حدود الصمت وانكشف الستر عن الخوف، فالقيد إشارة فى بحر الوصل، وللحرية أفاق عند تخوم الروح، وعاجلاً أو أجلاً سيتساوى الحد الفاصل



خفيفاً هو الآخر قمع المقهور. فهي شخصيات تطالب الأدباء بدفع ثمن ما يشربونه أو يأكلونه. القصة تقترب من كتابة الذات متوارية خلف حدث يفترض أننا جميعاً نعرفه، موت إبراهيم فهمي، موت إنسان بسيط عانى الفقر والضياع، لتصوير الذات كل جمعي وتنتج بالإدانة إلى المجتمع ككل، ومجتمع الأبناء خاصة، لتفتح نواتنا أمام مرآة قام واحد منا بكسرها نيابة عنا، فلا فائدة من اللمة تشظى الذات لأننا لم نعد - كما تبين القصة - في زمن الحلم والمراوغة.

موسكو - والذي كان يحيا حياة الأدباء ويتردد على أماكن تجمعهم حيد المكان لصالح الوصف وحركة القص ليبرز من البداية مفارقة بين عالمين يعيش داخلهما الراوي، عالم أتى منه، وآخر يعبره ليصل إلى البار. أطلق على الأول الخراب الجميل أما الثاني فيمثله بشر يتحركون في نشاط وحيوية، بيع وشراء "يتمان في هدوء بدون مساومة أو وجع قلب".. إنه أيضاً بيع لكنه - قطعاً - يختلف عن بيع الجسد.. هذا هو منطق القصة، صراع بين عالمين خفي ومعلن وبينهما يقع تجمع الأدباء، المقهى والبار وتسيطر شخصيات بعينها: الحاج مرقس والمعلم عطية وسيد، شخصيات تمارس قمعاً

خشب ونحاس بمسؤولية سمية رمضان

عاطف سليمان

تهفو إلى إحياء أئمن ذكرياتها، أن
تضع قدميها على الأرض وتنتنى
وتلمس الأرض بيديها فتساقط نجوم
من بطنها دون أن يعلن في الملاعن
أوبة تاسعة التاسوع، نوت.
عندئذ لن تنسى أنها هي من
خرجت من الجب بكتانها الذي لمسه
الحبيب وعمده، وتذهب كي تعد الدنيا،
تملاً أبار صحاريها من قطر الندى،
وتضع الورع في أفئدة كهانها، وترم
التاريخ منذ المبتدأ، وتتنكر بالأصباغ
وترقش وجهها بالحيل، وتذهب إلى
حفل حبيبها لتزف إليه كنزها
العويص:
- أنا نوت، وأنت مسدت على

إلام ترنو؟
الخارجة من الجب، بكتانها المتسخ
وكاحليها المشبوحين بالسلاسل، إلام
تهفو؟
ترنو إلى سموات زرق يتغشاها
قمر وشمس تتجلى أضواؤهما
وأنوارهما على حجر الخاتم الكريم
فيطرح ألقه النفيس، وبه تذهب
الخارجة من الجب إلى الحبيب، وتقدمه:
- أهوى أن تسجن خصلات شعري
تحت لمسة يديك!
يمسد على شعرها، ويطلق البخور
ويفك المنظور من أغلالها وغير
المنظور، ويهمس لها من أوج عدالته:
- لم تجهز الدنيا بعد لنا.

شعري من قبل!

لا تجده، لأنه كُنُس مع الدنيا القديمة، فكلماته كن أعظم منه، وكان حنانه أرق من قلبه، ولو قُدِّر وجوده مجدداً فلن يعود لائقاً أن يمس منها شعرة، فهي من أذاعت في قلبها وقد غدت خرة:

- أنا داعرة نرجسية.

متسلحة بالنقيضين، الشهوة الكلية والاستغناء الصارم، وجدت سبيلها إلى العزلة، وتعلمت كيف تصان الروح وكيف يصان الجسد ثم كيف لا ينبغي أن يصان ما بعدهما، الأشياء قاطبة.

كانت چانين قد حسمت الأمر: "إن الرحلات للبنات مميتة".

فما بالها لو أنبئت بالرحلة الأقدس، المعقودة على قلب الخارجة من الجب لائذة بسمائها الصغيرة، التي هي بالضبط قبة بطنها وقد علت وتعالَت.

چانين أدت رحلاتها رسماً على رزم الورق الأبيض غير سامحة لأحد

بالإطلاع على مصارب الروح الرهيفة. من هنا، ويدورها، ألقيت چانين في جيبها الموصوف بالجنون، وهي التي ستوالى، لاحقاً، ملء الجب بقطر الندى الذي هو فيض البئر أصلاً، بخاره، هاربه، وهي تلتقط الغالت كي تعيده إلى منبعه.

المرأة لا تقبل ولا يمكنها أن تقبل ترك الصحراء بغير ذخيرة. الجب الملآن هو ذخيرة الصحراء وسرها وما يفرقها عن الجحيم، والمرأة تقارب المستحيل والجنون - ما هما؟ - كي تعيد للحب جدواه بمساهمة لا يفهمها عقلاء ولا يقرها قياسيون.

جب الصحراء هو ثدى الأم بدون موارد تقريباً، والمرأة لا تتوانى عن رسالتها: الإثمار: إعادة الماء إلى الجب: بث اللبن في الثدي الجاف، وبكلمة أخيرة إعادة الاعتبار إلى كل منته.

أما الإثمار، فلينه يحدث - ويا للروعة - وفي كل الأحوال - بلا ضجة ولا جلبة، بل بسكون تام.

نبض الشارع الثقافي

إعداد : مصطفى عبادة

امسك : مفكر

والمفكرين والفنانين المصريين، بدءاً باغتيال «د. فرج فودة»، والحكم بتفريق «د. نصر حامد أبو زيد» عن زوجته، استناداً إلى ردها، وطعن «نجيب محفوظ»، ومحاكمة فيلم «المهاجر» ليوسف شاهين، وما يجرى لعدد من الكتاب الشباب تحت ما يسمى المساس بالعقائد والمقدسات:

فقد تمت مصادرة: «الطرف الأزرق من الطيف» للقاص ياسر إبراهيم، و «الصقار» لسمير غريب علي، التي تم سحبها من منافذ بيع هيئة الكتاب (ذهبت بنفسى للتأكد من سحبها فتخبرني البائع بأنها غير موجودة، ولما سألتها: غير موجودة أم سحبت؟

سيدخل العقد الأخير من القرن العشرين، التاريخ باعتباره عقد الحجر على حرية الإبداع والفكر والاعتقاد، سواء من الجماعات الإسلامية (بفصائلها المتعددة)، أو من مفكرين ومشايخ ينتمون إلى الفكر الإسلامي العثماني المتشدد، أو حتى على مستوى الدولة التي أصدرت تشريعاً يقضي بحق النيابة وحدها في رفع دعاوى الحسبة.

ففي السنوات الخمس الأخيرة ابتداء من عام ١٩٩٢، تم الاغتيال الجسدي والمعنوي لعدد من أبرز المبدعين



حسن حنفى

يكتبون في الصحف، تبدأ القضية عادة بإصدار بيان تكفيرى، يدعى مناقشة الأفكار ثم ينتهى إلى التحريض، أو رفع دعاوى قضائية، ثم التصفية الجسدية.

سيناريو مكرر

بدأت وقائع القضية الأخيرة هكذا: نظم الدكتور «عبدالمعطي بيومي» عميد كلية أصول الدين السابق ندوة عن «الفكر الفلسفى والعقل عند الإمام «محمود شلتوت» شيخ الأزهر السابق»، بمناسبة الذكرى الـ ٢٦ لوفاته»، دعى إليها د. حسن حنفى، ضمن مجموعة من المفكرين المصريين، ولاقى الندوة ومحاضرة د. حنفى بشكل خاص، نجاحا واستحسانا من جموع الحاضرين، لكن أحد أساتذة الكلية - وهو د. يحيى إسماعيل حيلوش - اعترض على مشاركة د. حنفى، وجرت مشادة بينه وبين د. بيومي. تبع اعتراض د. يحيى من أن د. حنفى «أهان الذات الإلهية فى كتبه وسخر منها، كما سخر من الرسول ومعجزاته، وأهان مشايخ الأزهر وذمهم» (جدير بالذكر أن د. يحيى صاحب بيان التكفير لم يقرأ كتب د. حنفى كما صرح فى حوار مع «الأهالى» حين قال: لم أكن قد قرأت أى شيء لحسن حنفى إلا مقالات صحفية فقط، حتى اشتريت كتابه «من العقيدة إلى الثورة» (أجزاء)).

لكن د. بيومي منظم الندوة رفض هذه الحجج، ودعا لمناقشة الرجل (أى د. حنفى) فى أفكاره داخل الندوة،

ابتسم ابتسامة ذات معنى وقال: (يعنى.. سحبنا!) ومصادرة عند «إبداع» الأخير عن «الجمد فى الحضارة» وكتب أخرى كثيرة من بينها: «حقيقة الحجاب وحجية الحديث» للمستشار محمد سعيد العشماوى، والتحليل النفسى للأنبياء»، و«العار» لتسليمة نسرين، كما أن الحجب مازال ساريا على كتب: «فى فقه اللغة العربية» للويس عوض، و«تاريخ الإلحاد فى الإسلام» لعبد الرحمن بدوى، و«أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ.

ومن المفارقات اللافتة للنظر أن عمليات مصادرة أخرى تتم فى أنحاء الوطن العربى وخارجه (فيما يبدو أنها ظاهرة عالمية)، فقد صودر كتاب المفكر الفرنسى روجيه جارودى «الأساطير المؤسسة للدولة الصهيونية»، وفى لبنان صودر كتاب «حديقة الحراس»، وفى السودان - ومصر أيضا - صودرت رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، وفى الكويت صودر إبداع الكاتبين: ليلى العثمان، وعالية شعيب.

وأخيرا فى مصر، قضية التكفير التى مازالت وقائعها تجري، وهى قضية تكفير أسنان الفلسفة الإسلامية (II) بكلية الآداب جامعة القاهرة، أ.د. حسن حنفى، على يد أحد أساتذة جبهة علماء الأزهر.

ويبدو أن الأدوار مقسمة بشكل جيد ومدروس ومخطط، بين مجمع البحوث الإسلامية، وجبهة علماء الأزهر، والمفكرين السلفيين الذين

اشتعالا.

جرى كل ذلك، بينما د. حسن حنفى فى الكويت لإلقاء محاضرة له، ولم يرد أن يتدخل فى النقاش الدائر، لأنه يرى أن جبهة علماء الأزهر ليست جهة اختصاص لمناقشة أفكاره. (جامعة القاهرة لم تدل حتى كتابة هذه السطور برأيها فى القضية، على اعتبار أن د. حسن أحد الأساتذة فيها). بعد ذلك سارع اتحاد كتاب مصر وأصدر بياناً أدان فيه محاولات تكفير د. حسن حنفى قال فيه: «إن بيان جبهة علماء الأزهر، لا يهدد فقط حرية التعبير التى يصونها الدستور، بل يهدد أيضاً السلام الاجتماعى، وينشر جواً من الفتنة نحن أحوج ما نكون إلى تجنبه، فى الظروف الراهنة، وفى جميع الظروف». وقال بيان الاتحاد: «إن منهج بيان تلك الجبهة ولهجته يتجاوزان لغة الخلاف العلمى المعتدل إلى اللغة التحريضية». وأكد البيان «أن المكان الطبيعى لمثل هذا الاختلاف الفكرى هو قاعة العلم، لا استبعاد الجهات الرسمية والشعبية ضد المفكرين».

كما سارعت المنظمة المصرية لحقوق الإنسان، بإصدار بيان أدانت فيه محاولات تكفير د. حسن حنفى، من قبل جبهة علماء الأزهر، واصفة إياها «بفرض وصايتها وتفسيرها الأحادى الاتجاه على المجتمع»، وشدد مركز المساعدة القانونية على ضرورة تولى الدولة مسئوليتها تجاه تكفير د. حنفى بموجب مصادقتها على العهد الدولى للحقوق المدنية والسياسية.

فرفض، وبعدها عكف لمدة أيام قرأ فيها بعض كتب د. حنفى، وبالأخص كتابه «من العقيدة إلى الثورة»، ويبدو من تطور الأمر أنها قراءة موجهة، مخصصة للبحث عما يسميه «الشيخ» (هذيان إلحاد)، ثم أصدر بيانه الشديد الذى ألهم الساحة الثقافية فى مصر، وهو البيان الذى تقرأ منه واستنكره أغلب أساتذة جامعة الأزهر، وكل المصريين المهتمين بصرية الفكر والإبداع، كما نفت جبهة العلماء علمها بالبيان المطبوع على ورقها! (بالمناسبة: أ. فهمى هويدى - على طريقته الخاصة فى قراءة الأمور - يرى أن الخطأ الوحيد الذى ارتكبه د. حبيلوش، هو كتابة بيانه على ورق الجبهة.. يعنى: هو لا يخطئ الرجل فى جوهر ما ذهب إليه، وأن من أثاروا القضية هم مشعلو الحرائق.. متناسيا - لو عاملناه بنفس المنطق - أنه أول من أشعل قضية د. نصر أبوزيد وأخرجها من الجامعة إلى الرأى العام، وهو الذى أشعل المعركة حول رواية الصقار، وليس الصحافة).

لكن د. حبيلوش لم يكتف بهذا القدر، فبعد يومين - بالتعام والكمال وبهذه السرعة - أعد دراسة أخرى عن فكر حسن حنفى تحت عنوان «اختراق القلاع وغزو الحصون والقواجم والمواجه» كتبها أيضاً على ورق الجبهة فى ٩ صفحات ووزعها على عدد من الصحف وكبار المفكرين الإسلاميين، فصلت الدراسة ما احتوى عليه البيان من اتهامات للدكتور حنفى، وأفاضت فى التدليل على كفره، مما زاد المعركة

-مواليد ١٩٣٥.

- ليسانس آداب قسم فلسفة سنة ١٩٥٦.

- حاصل على الدكتوراه من جامعة السوربون في موضوعي «الفقه الإسلامي ومقارنة الأديان».

- عمل أستاذًا للفلسفة في جامعات: القاهرة - تمبل في فيلادلفيا - جامعة الإمام محمد بن عبد الله في قاس بالمغرب - جامعة طوكيو - والامم المتحدة في اليابان - جامعة لوس أنجلوس في الولايات المتحدة - جامعة كيب تاون في جنوب إفريقيا.

- في ١٩٨٩، عين رئيسًا لقسم الفلسفة في كلية الآداب جامعة القاهرة، حتى تقاعده عام ١٩٩٥، ثم أستاذًا متفرغًا.

- أسس الجمعية الفلسفية المصرية سنة ١٩٨٦.

- له العديد من المؤلفات: مقدمة في علم الاستغراب - التراث والتجديد، اليسار الإسلامي - من العقيدة إلى الثورة خمسة مجلدات.

من / ماهي جبهة علماء الأزهر؟

- تأسست في يوليو من عام ١٩٤٦، وسجلت في الشؤون الاجتماعية تحت رقم ٣٣٦، وكان أول رئيس لها الشيخ محمد الشربيني.

- تم إشهارها رسميًا سنة ١٩٦٧ (لاحظ حساسية التاريخ) وفقا لقانون الجمعيات.

- توارث قليلا، ولم يعد لها نشاط في الحياة العامة.

- عادت إلى النشاط عام ١٩٩٣ (بعد اغتيال د. فرج فودة) بتأييد من شيخ

إلى هنا.. جرى تطوران مهمان في القضية: فجبهة علماء الأزهر قررت رفع دعوى قضائية ضد د. بيومي لأنه - حسب ما يدعون - نعتهم بأنهم قصيل للإخوان المسلمين (لاحظ أن الجبهة نفت علمها بالبيان في البداية).

التطور الآخر: أن الدكتور حسن حنفي خرج من صمته، وكتب رسالة (مكونة من خمس صفحات فلوسكاب) وتحتوي على سبع عشرة نقطة)، وجهها إلى عميدى كلية أصول الدين السابق د. عبدالمعطي بيومي، والحالي د. محيي الدين الصافي، دعا فيها لمناقشة مشروعه الفكري بواسطة متخصصين في علمي الكلام والفلسفة، ثم قال فيها: «إنه امتداد لحركة الإصلاح الديني التي بدأها الأفغاني ومحمد عبده».

وبعد أن أوضح طبيعة عمله الفكري وخطأ قراءة د. يحيى له أكد: «أنا كلنا موحدون بالله، نشهد أن لا إله إلا الله، ومقررون برسالات الأنبياء، ولا يجوز لأحد الشق على القلوب واتهام أصحابها بالكفر أو الردة أو الإلحاد، ثم أذان هذا التشهير العلني والدعوة إلى التكفير والانتقام بالتدمير التي لا يستفيد منها إلا الإعلام الغربي، ليس دفاعا عن حرية الفكر، بل تشويها للإسلام، ويظل الغرب يزهو علينا بأنه قلعة لحرية الفكر، فينجذب الشباب نحوه رافضين لتراثهم القومي، كما هي الحال الآن في تركيا.

والقضية لم تحسم بعد.

طرفا الصراع

من هو د. حسن حنفي؟..

عبدالعلی (من المغرب)، وأد. فالح عبد الجبار ویاسین النصیر ومحسن الموسوی (من العراق)، ومحمد دكروب وعلى حرب (من لبنان)، وجمال باروت وعبد الرحمن منیف وبرهان غلیون (من سوريا)، وسليمان العسكري وخلدون النقیب (من الكويت)، ومحمد جابر الأنصاري (من البحرين)، وفیصل دراج (من فلسطين)، وبيتر جران (من أمريكا)، بالإضافة إلى مفكرين من انجلترا وفرنسا وتونس والسعودية والسفغال والسودان.

تناولت أبحاث المؤتمر العديد من المحاور، من بينها: تيارات الثقافة العربية المعاصرة - عوائق التقدم الثقافي - التنمية الثقافية وصورة المستقبل - الأفق الجديد للتعددية - ثورة تكنولوجيا الاتصال وأثارها - دور العلم في تأسيس ثقافة المستقبل - دور العرب في صنع مستقبل العالم.

وقد أثارت هذه البحوث والمناقشات التي دار حولها العديد من الأسئلة وإعادة التفكير في الكثير من المواضع والمسلمات التي تحتاج إلى إعادة التقويم، فقد بدأ الفكر العربي والاقتصاد الكبير أد. فوزي منصور بطرح السؤال: هل للثقافة العربية مستقبل؟ وهو السؤال المبني والأولى الذي ترد في كثير من البحوث المقدمة، وذلك للانطلاق نحو تجاوز السلبيات التي تواجهها الثقافة العربية المعاصرة.

ومحمد فريد أبو حديد بمناسبة الذكرى الثلاثين لوفاة

الأزهر وقتها، الشيخ جاد الحق على جاد الحق.

- خاضت الجبهة معارك عدة أبرزها تكفير د. نصر حامد أبوزيد، وطالبت بتفريقه عن زوجته، وأخيرا تكفير د. حسن حنفي.

- تحدد وظائف الجبهة - حسب لائحتها - في سبع وظائف هي: دفع ما يوجه للإسلام من شبهات - ومناهضة البدع والأهواء والعادات السيئة ودشائس الإلحاد والتطرف - العمل على رفع مستوى الأزهرين ماديا وأديبا - ورعاية أبنائهم وأرامهم - والعمل على صون الآداب العامة - ومحاربة الرذائل الفاشية. (ويبدو أنها أضافت إلى مهامها حديثا تكفير خلق الله وملاحقتهم).

مستقبل الثقافة العربية

أقام المجلس الأعلى للثقافة مؤتمرا قوميا بعنوان «مستقبل الثقافة العربية»، وذلك في المدة من ١١ إلى ١٤ مايو ١٩٩٧.. لمناقشة وتدارس القضايا والمشكلات الفكرية والثقافية التي يفرضها علينا الدخول إلى القرن الحادي والعشرين، وفي إطار تطلع الأمة العربية إلى تأسيس مشروع ثقافي عربي، والجدير بالذكر أن المؤتمر يعقد وقد مرت ستون عاما على كتاب عميد الآيب العربي «طه حسين» «مستقبل الثقافة في مصر».

وقد جاء إلى المؤتمر أكثر من سبعين مفكرا من داخل وخارج الوطن العربي ومصر. فقد حضر على سبيل المثال: أد. محمد براءة، وأد. عبد السلام بن

رضوى عاشور والدكتور محمود فهمى حجازى كتب عن أبو حديد ومجمع اللغة العربية.

كما أدلى كل من أ.د. حامد عمار سليمان والمستشار عثمان حسين بشهاداتهم عن محمد فريد أبو حديد، بالإضافة إلى كتابات د. محمد عبدالمطلب والأستاذ سامح كريم ود. طاهر أحمد مكي.

أبو حديد: سيرة

- ولد عام ١٨٩٣، وتوفى عام ١٩٦٧.
- خريج مدرسة المعلمين العليا.
- اشتغل بالتدريس بكل مستوياته وتولى معظم قياداته.
- وكيلًا لدار الكتب.
- عميدًا للمعهد التربوي.
- مديرًا عامًا للتعليم الثانوي.
- أحد المؤسسين للجنة التأليف والترجمة والنشر.
- عضو المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب.
- عضو ومقرر للجنة الفنون الشعبية بالمجلس.
- عضو بمجمع اللغة العربية ضمن العشرة الطيبة الذين اختارهم المجمع عام ١٩٤٦.
- رئيس تحرير مجلة الثقافة فى أوائل الستينيات.
- عضو بمجلس كلية آداب عين شمس.
- نشر العديد من المقالات فى الرسالة والثقافة فى عهدهما الأول.
- أمد المكتبة العربية بأعمال فى الرواية وفى التاريخ.. بعضها من تأليفه، والبعض الآخر ترجمه، وفيها

المؤلف والمفكر محمد فريد أبو حديد، أقام المجلس الأعلى للثقافة احتفالية يومية ١٧ و ١٨ مايو ١٩٩٧، وذلك بقاءة الندوات بمقر المجلس.

قدم فى الندوة ٢٠ بحثًا عن مختلف اهتمامات وإبداعات محمد فريد أبو حديد فى الاجتماع والسياسة والأدب والفن والتعليم والترجمة، اشترك فى تقديم الأبحاث نخبة من الباحثين وأساتذة الجامعة المتخصصين:

فكتبت الأستاذة الدكتورة فاطمة موسى والأستاذ الدكتور محمد حلمى القاعود عن إبداع فريد أبو حديد فى الرواية التاريخية، وكتب عن المسرح ومحمد فريد الأستاذ الدكتور عبد الحميد شيمعة والأستاذ سمير عوض، وعن إبداعاته فى أدب الأطفال كتب الأستاذ عبدالتواب يوسف، والأستاذ نبيل فرج عن المفاهيم الأدبية لمحمد فريد أبو حديد، وكتب الدكتور حسين نصار عن استلهام اللهجة العامية المصرية فى أدب فريد أبو حديد.

والدكتور عبد القادر القط عن محمد فريد أبو حديد وريادة الشعر الحر، وإبراهيم شتا عن مسرحية «خسرو وشيرين بين الأصل والمعالجة المسرحية»، وعن استلهامه التراث الشعبى كتب د. محمود ذهنى والأستاذ فاروق خورشيد، عن ريادته للأدب الشعبى وعن ترجمات محمد فريد أبو حديد كتب الأستاذ وديع فلسطين والأستاذ الدكتور عبدالغفار مكاي، وعن روايات أبو حديد التاريخية كتب الدكتور قاسم عبده قاسم والأستاذة

ماهو بالنثر وماهو بالشعر المرسل.

من هذه الكتب

- ١ - ابنة الملوك (قصة تاريخية
عصرية تصور فجر النهضة الشعبية
التي تزعمها عمر مكرم).
- ٢ - صحائف من حياة (قصة).
- ٣ - خسرو وشيرين (رواية بالشعر
المرسل استمدت موضوعها من
الشاهنامة).
- ٤ - سيرة السيد عمر مكرم.
- ٥ - فتح العرب لمصر ترجمة عن الفرد
تبليو.
- ٦ - مع الزمان (مجموعة قصصية).
- ٧ - الملك الضليل.
- ٨ - المهلهل سيد ربيعة.
- ٩ - أبر الفوارس عنتره.

الصقار مرة أخرى

طفت على السطح مرة أخرى، الضجة
المثارة حول رواية الأديب الشاب سمير
غريب على «الصقار»، بعد أن هدأت، أو
هكذا ظننا، فقد نظرت محكمة جنوب
القاهرة في ١٩٩٧/٥/٢٢ الدعوى
المرفوعة من الشيخ عبدالعظيم
المطعني، ضد كل من د. سمير سرحان
رئيس هيئة الكتاب، وفاروق حسني
وزير الثقافة، طالب د. المطعني في
دعواه بمصادرة الرواية من الأسواق
والحصول على تعويض بالحق المدني
على الأضرار التي لحقت به من جراء
قراءته للرواية.

كانت تلك الضجة قد ثارت منذ ثلاثة
شهور، إثر مقال كتبه فهمي هويدي في
الأهرام، متهمًا فيه الرواية بالإساءة

للأديان والسخرية من الذات الإلهية!!
بعد ذلك تم سحب الرواية من السوق
فعلا، واشتعلت المعركة بين فهمي
هويدي وأنصاره، وبين الأدباء الشباب،
تلك المعركة التي فجرت العديد من
التساؤلات، ليس أولها: «أن الرواية
عمل فني، لا يحاكم إلا بمعايير الفن،
وأن الأحكام الأخلاقية لا تجوز على
الفن»، فلقراءة الرواية - حسب رأي د.
صبري حافظ في مقال عن رواية
الصقار - «منطق مغاير لقراءة الخطب
المنبرية، والمقالات الصحفية، لأن
الرواية عمل فني ينهض على الجدل
المستمر بين جزئياته المتناقضة بعناية
من كم هائل من المادة المبدولة للكاتب».
وربما كان أهم الأسئلة على الإطلاق:
هل لدى فهمي هويدي وقت ليقرأ كل
إنتاج الشباب، ثم يدبج فيه المقالات
التدميرية؟ أم أن هناك - بالفعل -
جيشًا من الاحتياطي الذي تكون مهمته
- حينئذ - القراءة ثم تبليغ أولى الأمر،
حتى يكتبوا هم ما يكتبون ويستعدون
السلطات ضد الأدباء الشباب، ثم
يتولى بعد الشباب المسلح الأمر سواء
برفع الدعاوى أو التصفية الجسدية.
وبمقال صبري حافظ في المصور، بدأ
للمراقبين أن الموضوع قد انتهى: يرد
الاعتبار ل مصادرتها فعلا، قال د.
صبري حافظ: «من مشاكل مجتمعنا
المزمنة أنه لا يترك الأمور لأصحاب
الخبرة بها، ولا يحترم العلم
وال تخصص، فيتصدى للفتوى فيه من
لا مؤهل له وألا أهلية، حتى اختلط
الحابل بالنابل، وفقدت الكلمة
مصداقيتها، وتشوش الرأي السديد

جريدة «المدينة» السعودية في ملحقتها الأدبي «الأربعاء» مقالا لكاتب مجهول الاسم، وقعته باسم «قناص!!»، احتوى هذا المقال/العامود على مجموعة من الشتائم، والتوجيهات والإساءة إلى مثقفي مصر ومبدعيها، من مثل: أن الرواية تسيء للقارئ المسلم العربي بصفة عامة و «للقارئ الخليجي بصفة خاصة»!! وأن الهيئة العامة للكتاب تهدف من وراء هذه الأساليب إلى الكسب المادي، وأن هذا العمل الكتابي يدل على سوء نية مؤلفه، وأنه كاتب فارغ وصبي صغير مجهول. وهناك ما هو فوق كل هذا مما دمج به الكاتب السعودي الرواية ومؤلفها من قبيل أن قلب المؤلف وأمثاله ملئ بالحق والصدق.

ثم إن المقال/ الرسالة أخيرا يخرج من باب النقد إلى التوجيه الحكومي واللوم لمسئولي هيئة الكتاب الذين - فيما نعتقد - لا يتلقون تعليماتهم من حكومة أحد، وأسلوب الاستعداد الحكومي لا يجدي، فلدينا قوانين دستور، فالهيئة لا تهدف من وراء النشر إلى الكسب المادي - كما قال أخونا الخليجي - وهو أمر مشروع لو حدث، بل على العكس جعلت أصلا لنشر إبداع الكتاب المصريين والعرب، وهي بذلك تخسر لا تكسب.

أخيرا نريد أن نسأل الكاتب السعودي، هل أعطاه كل القراء العرب في الخليج توكيلا للتحديث باسمهم، أم ماذا في الأمر؟

من كل ما سبق يتضح أن د. المطعني رافع الدعوى - وهو معار حاليا لإحدى

بالشائعات، وفسد التأويل وكثر التهويل، فتحولت نصوص كثيرة إلى تكة لكل من له غرض، ووجد القارئ نفسه وسط مناخ مترع بالبلابة، لا يعرف فيه الحق من الباطل، ولا الرأي السليم من المزاعم، التي تخفى أغراضا لا علاقة لها بالموضوع المطروح.

وذلك ردا على طريقة فهمي هويدي في اقتطاع النصوص من سياقها، وهو المنهج المشهور به هويدي، ذلك أن «دلالة أية جزئية من العمل الروائي لا تتحقق إلا من خلال علاقاتها مع بقية الجزئيات وموقعها على خريطة الشبكة المعقدة من الأحداث والعلاقات والشخصيات والرموز».

وفكرة الحفاظ على المقدسات هذه دعوى واهية لا علاقة لها بالناس، ولا بالكتابة الإبداعية، فالناس المراد الحفاظ على مقدساتهم، لا يقرأون، والنخبة القارئة التي تحتذى برفض الحرية الإبداعية تحت سيطرة هذا الوهم - الحفاظ على المقدسات - هي أول من يدرك أن المساس بالمقدسات لا يهدمها ولا يلغيها، بل يضدها تتميز الأشياء، إنما هم يرفضهم يدافعون عن ذاتهم الخاصة ويشيعون جوا من التوتر الثقافي، في محاولة لتثبيت معتقداتهم الخاصة، متخذين من الناس والمقدسات ستارا.

إن ما جرى مؤخرا، وهو رفع دعوى قضائية غير مثبتة الصلة بأمر مهم جرى في أثناء اشتعال المعركة في مرحلتها الأولى، ولم يلتفت إليه أحد، وهو أن البعض قد توهم أن الرواية تسيء للسعودية، وعليه فقد نشرت

منهجى حول قيمة شعر الغربة والحنين وارتباطه الوثيق بالوجود الإنسانى، وتعبيره عن النفس الإنسانية - وهو ما تنبه له الناقد الأندلسى «حازم القرطاجنى» - وبلغت النظر إلى أن هذا الشعر يحتل مساحة كبيرة فى الشعر الأندلسى لعلها تزيد على الموضوعات التى استوقفت دائما نظر الباحثين مثل: شعر الطبيعة والغزل والحرب، وتتوزع الدراسة بعد ذلك إلى عدة فصول: الأول مقدمة عرفت فيها المؤلف بالقرية والاغتراب وبسלט دوافع الغربة والحنين فى الشعر الأندلسى، مع عرض نقدي تحليلى لمادة الدراسة وما أنجز من أبحاث سابقة تتصل بها. وباقى الفصول دراسات تفصيلية لهذا الجانب عند عدد من شعراء الأندلس بحسب ألوان الحنين والغربة عندهم. تضمنت الدورة حلقة نقاشية احتوت ثمانية أبحاث مهمة لألمع الأساتذة المصريين والعرب، ركزت الأبحاث هذه الدورة على الشعر العربى على امتداد تاريخه ورصد قضية التجديد فيه، خلافا للدورة السابقة - مثلا - التى كانت منصبة كلها على دراسة الشاعر السعودى «محمد حسن فقى»، ثوقشت أبحاث هذه الدورة على مدى أربع جلسات، والأبحاث هى:

- أثر الشعر الأندلسى فى الشعر الحديث للأستاذ الدكتور، محمد بن شريفة.
- الظواهر التراثية فى الشعر الحديث، أ.د. إبراهيم عبدالرحمن.
- مداخل قراءة النص الشعرى، أ.د.

دول الخليج - نفذ عمليا ما أوصى به الكاتب السعودى، وهذه ليست السابقة الأولى من نوعها. فالقاضى الذى حكم بتفريق د. نصر أبوزيد عن زوجته، أجل النطق بالحكم من شهر إبريل إلى يونيو لحين أداء مناسك الحج فى السعودية.

جوائز موجهة

عقدت. يومى الثلاثاء ٦ مايو والأربعاء ٧ مايو ١٩٩٧ فى المسرح الصغير بدار الأوبرا المصرية، احتفالية الدورة الثالثة لجائزة الشاعر «محمد حسن فقى» تحت عنوان «التجديد فى القصيدة العربية المعاصرة».

وقد فاز بجائزة الشعر هذا العام الشاعر المصرى: عبده بدوى عن ديوان «نقات فوق الليل» الذى صدر عام ١٩٩٢ (!!) جاء فى حيثيات اللجنة المحكمة التى اختارته كأفضل ديوان (إذا صرفنا النظر عن أنه صدر عام ١٩٩٢ وله طبعة أخرى فى نهاية الثمانينات فى العراق) أنه: «ديوان باعث للأمل فى النفوس رغم أن مجموعة قصائده كتبت فى فترة حزن وانكسار مرت بستيئيات العالم العربى حين كان كل شئ تائها وحزينا ومفروقا» (!!) وأن من السمات المميزة للديوان سلامة اللغة ورمائتها معا، فلا أخطاء ولا ضرورات وإنما لغة سليمة صافية.

كما فاز بجائزة الإبداع فى نقد الشعر كتاب «الغربة والحنين فى الشعر الأندلسى» للأستاذة الدكتورة: فاطمة طحطح. وهو كتاب يبدأ بمدخل

حيث بدأ بحثه من حيث ينبغي أن ينتهى، بداه بما يشبه الأحكام المسبقة أو الرؤية الجاهزة.

أما د. وليد قصاب، فهذا قضية وحده، فالرجل لم ير فى الحداثة العربية سوى «فاشية» «عربية» «يسارية» «علمانية» تتنكر للدين، فقد دخل بحثه أيضا برؤية جاهزة رافضة مدينة، ولم يترك لنفسه فرصة دراسة النصوص والخروج منها بنتائج مع أو ضد الظاهرة، وخلاصة القول - حسب رأيه - «أن الحداثة العربية المعاصرة فى الأدب، وهى الحداثة الفاشية المهيمنة على أدينا من خمسينيات هذا القرن إلى اليوم، بدت أبعد من نزعة فى الأدب والفن أو تعبيرا عن الأشكال الجديدة من شعر حر أو مرسل أو منشور أو ما شاكل ذلك، إنها تطرح نفسها رؤية فكرية للعالم مدعية أنها تحل محل جميع العقائد والأفكار والتصورات التى كانت سائدة من قبل، سواء كان مصدرها بشريا أم سماويا وصدرت فى هذه الرؤية عن فكر علمانى غربى، ليبرالى، أو يسارى!!».

ولا نريد - بالطبع - أن تسترسل فيما وصم به الناقد «حركة فنية فكرية كبرى فى القرن العشرين من أوصاف نفع عن ذكرها هنا.

ولا يخفى على القارئ - بالطبع - أن هذه أحكام تتمشى أو يريدتها منظمو الدورة ومانحو الجائزة، وهو يعرف من أين تؤكل الكتف. كان بولنا أن نعرض لباقي الأبحاث لولا ضيق المساحة.

محمد عبدالمطلب.

- الرؤية فى نص الحداثة، أد. حسن فهد الهويمل.

- الشعر الجديد ولغة العصر، أد. محمد الهادى الطرابلسى.

- الحداثة فى الشعر العربى المعاصر بين النظرية والتطبيق، أد. وليد قصاب.

- ظاهرة الغموض فى التجارب الشعرية الحديثة، أد. محمد أبو الأنوار.

- قصيدة النثر بين النقد والإبداع، أد. عبدالقادر القط.

أقيمت فى نهاية المناقشات ندوة شعرية حضرها الفائزون السابقون من الشعراء بجائزة محمد حسن فقى: فاروق شوشة مصر - خالد البرادعى (سوريا) - عبد اللطيف عبدالحليم (مصر) - عبده يدوى (مصر)، بالإضافة للشعراء محمد إبراهيم أبو سنة - إسماعيل عقاب - أحمد سويلم - خليفة الوقيان - منى عبد العظيم - حسن عبدالله القرشى - أحمد تيمور.

الغريب أن الجو العام للدورة والمناقشات، والحضور الشعرى (لاحظ الأسماء أملاه) غلب عليه العداء الواضح أو النفور فى أحسن الأحوال للإبداع الجديد حتى ممن يفترض أنهم تبنوا فى بداية حياتهم العلمية أو الشعرية مفاهيم تقدمية من الفن عامة والشعر خاصة، مثل الدكتور عبدالقادر القط الذى حاول فى بحثه أن يكشف عما يمكن أن يكون بدايات بعيدة لقصيدة النثر أو جذور أولى نمت وامتدت حتى تحولت إلى وجود منفرد عن بداياتها،

«أدب ونقد» تتعمى للزميلة «الفن السابع» ازدهارا وتقدما موصولا، نحو فن أرقى، وسينما جميلة.

رحيل د. على البطل

فى نهاية شهر إبريل، هذا العام، توفى الأستاذ الدكتور الناقد على البطل، الذى أثرى الحياة النقدية والأدبية بالعديد من الدراسات والمقالات والمشاركات الحية فى المنتديات الأدبية، مات الرجل بهدوء، فى محافظة المنيا، ولم ينشر عنه شئ يذكر، باستثناء مقال كتبه صديقه الشاعر رفعت سلام فى جريدة الجمهورية.

وقد ترك على البطل العديد من المؤلفات والمقالات المتناثرة فى المجلات الأدبية، وبعض الأصدقاء يحاولون الآن نشر كتبه ومقالاته. وكنا هنا فى «أدب ونقد» قد قمنا بعرض أحد كتبه وهو «بنية الاستلاب» دراسة نصية فى مراوحة من إشراقات رفعت سلام.

ونحاول الآن تقديم بيلوجرافيا ميدنية بما تركه الأستاذ الراحل، سواء كتبه المنشورة أو التى لم تنشر، بالإضافة إلى المنشور، فى المجالات الأدبية (ونتوجه بالشكر للصديق عباس الحداد من الكويت الذى أمدنا بأسماء مقالاته المنشورة، والصديق رفعت سلام على ما يقوم تجاه مؤلفات د. البطل، وكذلك مدنا بأسماء الكتب غير المنشورة).

أولا الكتب:

١ - الرمز الأسطوري فى شعر بدر شاكر السياب.

الفن السابع

وسط أجواء الظلام التى تخيم على حاضر ومستقبل الفن السينمائي فى مصر، جاءت «الفن السابع» المجلة بمثابة بصيص الأمل الذى يجعلنا محققين فى حلمنا بفن سابع راق، ومستقبل أفضل للسينما المصرية والعربية.

والفن السابع مجلة سينمائية مسجلة، لا تسعى للإثارة عن طريق الخبر والصورة الملونة، بل تعكس هما (فنيا) أساسيا لدى جيل من المهتمين باتفاق السينما العربية، وهى إذ تقلب فى أرشيف السينما المصرية، تسعى للبحث عن طريق للخروج من المأزق الحالى الذى تعانیه السينما، ذلك المنشط الإنسانى الفنى، الذى كان مصدرا ثانيا للدخل القومى بعد القطن.

ويحدد الفنان «محمود حميدة» صاحب الامتياز ورئيس مجلس إدارة المجلة الخطوة الأولى للنهوض بفن السينما متمثلة فى الحوار الراقى بين الكتاب والمخرجين والممثلين والفنيين.

كما يكرس محمد الكردوسى (رئيس التحرير) افتتاحية العدد للحديث عن يوسف شاهين. وفى ظل الموجة التى يحاول فيها الجميع ركوب قطار الخصخصة تضمنت المجلة ملفا بعنوان: «ماذا يريد رجال الأعمال من السينما؟» «الفن السابع» تنفتح على السينما العالية والعربية، كما تنفتح على مختلف الفنون الأخرى التى تصنع من اللغة صورة جميلة.

- ٦- دراسة عنه:
- ١- مرض لكتابه: الصورة فى الشعر العربى حتى آخر القرن الثانى الهجرى دراسة فى أصولها وتطورها، قام به د. عصام البهى فى مجلة فصول العدد ٤- المجلد ٤- ص ١٠ ص ٢٢٣- ٢٢٩.
- ٢- مرجعية النص ومرجعية الواقع، عرض لكتاب بنية الاستلاب، عرضه مصطفى عبادة فى مجلة «أدب ونقد» العدد ١٣٠ يونية ١٩٩٦.
- أخيرا : رحم الله د. على البطل، ووفق القائمين على نشر أعماله. ونرجو من أصدقاء الراحل أن يمددنا بما لديهم من أعمال لم تنشر له لاستكمال الببليوجرافيا.

الجنرال والربابة

محاولة للانتصار لفطرية الإنسان

نبيل النياوى

لحظات قصيرة وأنية يمسكها القاص رابع بدير فى مجموعته «الجنرال والربابة».. ولكنه يستطيع أن ينفذ منها بجدارة إلى جوهر هذا الواقع ليعكس معاناة شخص حقيقى نعرفها جيدا، وجاءت هذه اللحظات لتضعنا أمام أنفسنا وكأننا نبتعيد مشاهد تكررت بالفعل أمام أعيننا دون أن ندرك أنها لحظات حقيقية فى الحياة.. عشناها بالفعل أو رأينا بالفعل من يعيشها.

ففى القصة الأولى «الجنرال والربابة» والتي تنصدر المجموعة، نرى ذلك «الجنرال» الذى يجوز أن

- ٢- الصورة الفنية فى الشعر العربى (رسائله للدكتوراه).
- ٣- شعر العصر الحديث.
- ٤- الشعر الأموى.
- ٥- شبح قايين بين إنيث ستويل وبدر شاكر السياب.
- ٦- النص الشعري بين عامودية الشكل وحدائية الاشكال عند عبدالله اليريدنى.
- ٧- الأداء الأسطوري فى الشعر المعاصر «تطبيق على شعر محمد الثبيتى».
- ٨- القصيدة الطقوسية.
- ٩- يذهبون للشعر.
- ١٠- بنية الاستلاب، دراسة فى قصيدة مراوحة من ديون إشراقات لرفعت سلام.

ثانيا: المقالات النقدية

- ١- فى لغة النص الشعري - مجلة «علامات» الكتاب النقدى الدورى الذى يصدر عن نادى جدة الأدبى الثقافى: الجزء التاسع، المجلد الثالث - سبتمبر ١٩٩٣م.
- ٢- محاولة رؤية لموضوع من التراث: الغزل العذرى، واضطراب الواقع. مجلة فصول - العدد ٣- المجلد ٤.
- ٣- شعر حافظ إبراهيم: دراسة فى ضوء الواقع السياسى والاجتماعى. مجلة فصول - العدد ٢- المجلد ٣.
- ٤- القصيدة المطرية: ضمن دراسات أعمال مؤتمر الشعر العربى المنعقد فى القاهرة عام ١٩٩٣م.
- ٥- دراسة التحديث الإبداعى على مستوى الإبداع القرائى. مجلة أدب ونقد - يوليو ١٩٩٥م.

قصة «طقس الصباح» نجد القاص يشير إشارة واضحة إلى هذه التحولات التي لم تطرأ على النفس البشرية المجردة فقط، ولكن حتى على الكثير من المفاهيم والرموز.. اشتهاهأتى ليست عيون النساء.. وابتسامات الشهداء المعلقين على جدران الغرفة.

وفى قصة «الساق.. الورد.. الشمس» نجد شهادة الدبلوم المعلقة فوق الجدار مجاورة لصورة الأخ فى زيه العسكري التي لصق بطرف إطارها إشارة حداد سوداء بالية.

وفى قصة أخرى بعنوان «سرد» نرى المشهد الجنائزى يعبر الشارع.. والمشيعون صامتون.. بينما تتوارى فتاة «البوتيك» بابتسامتها.

ولعل أبعد ما جاء فى المجموعة القصصية «الجنرال والربابة» هو هذا التفاعل الواضح بين الخلفيات النفسية والثقافية للشخص والى تنعكس فى علاقتها بالحياة وبالأخرين حتى وإن كان مشهد الهزيمة هو الأكثر ثباتا فى معظم القصص.. يبقى أن نذكر أن القاص رابع بدير فى مجموعة الجنرال والربابة استطاع أن يحقق ما يمكن أن «نسميه كونية القصة»، ليس بابتكار نماذج عامة بل بتجريد الإنسان عن كل ما يعطيه صفات أخرى غير الإنسانية.. الإنسانية فقط بلا رتوش أو محاولات تجميل.. إنها محاولة لربط الإنسان بقطرته حتى وهو فى «قدس الأقداس» أو يقرأ كتابا لصارتو.. أو يتجول فى الأرض باحثا عن مداخل جديدة لفهم فلسفة الحياة.

يكون مجرد «معتوه» أو أحد الذين استوعبوا فلسفة الحياة دوننا اختراق، ولكن دون أن يسمح له بالانفصال عن هذه الحياة.. هذه الحياة التى فرض عليه أن يحيها قسرا.. وتتساوى فيها كل الأشياء.. داخل هذه النفس التى لا تعرف أو تعترف بحدود الجغرافيا.. ويبقى الإنسان بانفعالاته المتناقضة هو جوهر هذه الحياة.. وفى لحظاتها المختلفة «سبارتاكوس» المصلوب.. الابتسامة السمرية للوحة الجيوكندا «هنود الأنكا» ورقصاتهم المتفجرة.. المرأة التى تدفع إلى الخيانة وتبحث عن مبرر لها.

وتبقى هذه الانفعالات المتناقضة التى تفتح النفس البشرية هى كل ما سعى القاص إلى اقتناصها دون أن تنفصل هذه اللحظات عن إطار الواقع بمعطياته التى تصد هذه الانفعالات وتوجهها، وكثيرا ما يحدث الصدام بينهما.

وتأتى اللغة سريعة ومكثفة تعكس تتابع هذه اللحظات وتناسب الإيقاع السريع للحياة، بشكل يجعل القارئ يلهث فى كثير من الأحيان ويشير إلى حالة التوتر المتبادلة بين المشاعر الإنسانية بما فيها من رغبات وبين توتر الحياة بشكل عام.

ولا يمكن أن نفصل هذه اللحظات التى رصدتها القاص بقوة عن التحولات التى حدثت بالنسبة للعديد من القيم الاجتماعية وانزواء بعض النماذج رغم أهمية دورها فى مراحل معينة.. وفى

شعر

ش

فانتازيا الرجولة

محمود خير الله

"اللازم والمتعدى"
لم أعود أن أشعر الآخرين بالشبح
دائماً حينما أرى صغيري
يلحق حليب أمه
أبتسم، لأنه يقوم شعبانا
ويشير لى أن الاعبه

مثلاً
ضربنى صبي فى مخبز
وأنا فى طابور طويل منذ الصباح
وحينما عدت لإخوتي "الكبار"
حكيت لهم أننى صفعت صبيّاً قوياً
عشرين صفقة
لكننى ظلت ألوح لهم دائماً

أقف طويلاً أمام النوافذ البعيدة
طويلاً
وأنا أستدعى أشياحى الخاصة
ليس لأننى هارب من يقظتى
لكننى أحذف سطورى الخائبة
قاصداً

أن أعلم طفلى الامتزاز اللعين
بنجومه الصغيرة
كان يعلم طفلة الجيران أكل الطوى
أو يفنى مثلاً
فتهرب صيحات كبيرة من
حنجرتي
أو يذكرنى كثيراً
بصفعات أبى وهو يلقننى درس

أننى أضعف الأقوياء
- فلترتعدوا -

وهو يداعب الأخ الأصغر
ليس لأنه يدلله
ولكن لأن الضحك ربما توقف
حينما جف صدر أمي
ولم يعد يدر الحليب المناسب لي

هكذا

الجوع دائماً حكاية أرددها
الحبيبة مثلاً

تصورت أننى ذو "غيرة شرقية"
وحينما هاجمنا "قطاع الحب"
فى الحديقة العامة

أنا بكيت كثيراً
حينما اندلعت من طفولتى صرخات
وأحرقت مراهقتي
نعم
النيران الصغيرة أحرقت لسنوات
طويلة مراهقتي
وظلت "الفتاة" أى فتاة
تعنى لى أشياء كثيرة.
- نظرات أبى اللاتمة
- ابتسامات أمى الغامضة لشاربى
الذى (خط)

وسبونى بأبى وأبى
أعطيت لهم نقودى الأخيرة
على أن يتركونا نرحل
وهكذا وقعت على حقيقة تحت جلدي
وصارت خيالاتى هى التى تدافع
عن الشرف لا أنا

- عيون أخى الحاقدة على فتوتى

دائماً لم أكن شجاعاً
وأنا أشير لأمى أن فأراً

يقفز فوق السرير
أحمل الجريدة ذات الشمعيرات
الخشنة

وحينما صرت شاباً
يفهم جيداً تفاصيله الجميلة
وأخطائه الكثيرة
لم يعد يجدى معي
أن أنخرط فى عمل جماعي

وأبحث،
يقفز الفأر بين ضلوعى رعباً
ضربت ضلوعى

لفظتنى الجماعات الصغيرة
والكبيرة

فخرج الفأر ولم يخرج الرعب أبداً

لم يرعنى سوى الحبيبة
والحقيقة لم يكن بيننا عمل جماعي
كنا قد اكتشفنا التوحد
كسبيل لحل أن ماتى مع الجماعة
وكسبيل للخلاص من الفشل

لأبى وجه غليظ
وشفاه كذلك
وأنف أيضاً
وأبداً لم أكن أضحك



صرت ملحدًا، متسرعًا، ذا عينين
مائلتين للفتيات

طفلى صغير لم يزد على عدة
سنتيمترات

أبى تحول بفعل التحلل إلى رماد
سوف تجرفه الأيام
ليصير ربما

حجرًا فى منزل رئيس الدولة بعد
عدة قرون
وأنا

تورمت تحت جلدى يقظة صغيرة
أرجو أن أفقأها
ليخرج الصديد
أرجو.

الذى يمتد للعابى حينما
أكل مع جماعة
ربما لأن أبى

أحب أن يدرس لى على المائدة
المائدة التى كانت تشبه دائرة
صغيرة من الخشب

على قوائم قصيرة
بحيث يستطيع أن يمد يده
ويلدغنى

وسط أفراد الجماعة
وهزت أمثل له مجموعة جراح لا
تندمل

طويل، مسحدوب جدًا، رائحتى
قدرة، بلايد، أتذكر أهداف الخطيب دائماً
وانسى أبيات امرؤ القيس
وحينما فُتته طولاً

نقد

قصائد امرأة بدوية قراءة نقدية في شعر سعدية مفرح

زهرة تراك الشمرى

النصوص .

نستطيع تقسيم التجربة الشعرية للشاعرة إلى مرحلتين، المرحلة الأولى وتتمثل بالدبران الأول وهو (آخر الحالمين كان) والذي صدر عام ١٩٩٠ لكن الغزو العراقي لدولة الكويت لم يسهل الشاعرة حتى ترى باكورة الإنتاج وبأكورة الفرح حيث أتلفت للنسخ لتعاود الشاعرة طباعة ديوانها فيعود بحلته الجديدة عام ١٩٩٢ مع اختلاف الغلاف. صورة الغلاف الأولى كانت صورة فنانة ذات ألوان غامضة شديدة الغموض واضحة شديدة الوضوح تماماً كقصيدة لم تجد مكاناً يليق بها سوى الصدارة! بينما الغلاف في النسخة الثانية كان لوحة لفنان عالمي وإن كنت لا أرى توحداً وامتزاجاً بين هذه اللوحة وقصائد الديوان. لكن الشعر عاود الظهور مرة أخرى بشموخ أكبر، عاد إلينا كما عادت الكويت، كما عادت الشمس

غاب (آخر الحالمين) فأسرجت تلك البدوية خيل ظنونها، غاب فكان الغياب الشهي، غاب الغياب فكان الحضور البهي، وكذلك غابت (سعدية مفرح) غيباً شهياً وحضرت حضوراً بهياً. سعدية مفرح شاعرة من الكويت لها تجربة شعرية جديرة بالقراءة والتحليل، جديرة بما هو أكثر من التوقف عند أحرف القصيد بل الإبحار في عالمها العميق، ومحاولة استشكاف النصوص. إن النصوص الشعرية الحديثة تتطلب من القارئ عملية قراءة (امتزاجية) بالنص، قراءة تتطلب وعياً خاصاً، مجهوداً خاصاً وإبداعاً خاصاً حتى يصل لرؤية الشاعر وتلوق لفته وفهم رموزه هذا النوع من القراءة هو ما يحتاجه الوضع الثقافي الراهن في خضم هذا الكم الكبير من الأعمال الإبداعية المختلفة، وهو الدور المنوط بالقارئ المتذوق والقراءة التي تليق بهذا

فيكون ثمة عتمة جديدة تشرق في ثنايا القصيدة فتزيدها إبهاماً وجمالاً يتعذر معه أى إيضاح يكون بمشابهة ضوء ساطع يحرق مثل هذا الإحساس بمثل هذه (اللحظة الإشراقية) ومثل هذه القصيدة!!

* * *

(اعترافات امرأة بدوية) هي القصيدة اللوحة، لوحة متكاملة لصحراء تمقد في ثنايا الروح، لازالت تنتصب عليها خيمة أولئك (النشامي) ولازالت (ذلالهم) و(فناجيلهم) تأخذ أماكنها في صدر البيت، لوحة عبقة برائحة البن والهيل والحزامي والثياب القديمة!! هذه اللوحة تناغمت فيها ألوان الصحراء وبيت الشعر ورائحة البداوة الجميلة حيث القهوة وخيول الفرسان تضرب في الأرض وسيوفهم تهرق في سماء الصحراء البديعة. تستضيفنا القصيدة منذ البداية في بيت الشعر حيث تشتعل نار الغضب فتسرى حرارتها في عروقنا ورائحة القهوة المهيبة قللاً أنفاسنا وهذه الرمال التي تحسوى كل حكايا الليالي الطويلة وجلسات السمر والانتظار صورة فنية متكاملة رسمت الشاعرة بحروفها (الوطن)، واعتراقاً صريحاً بحدود ذاك الوطن الذي تعشقه، ونعشقه نحن كمتلقين.

تصور الشاعرة الصراع ما بين (جدار التذكر) و(رياح التخيير)، هذا الصراع الذي يتهاافت تفاصيلاً صغيرة كبيرة تضرب في ذلك الجدار فيرتسم عليه ذلك (الوطن) الذي يأخذ أكثر من وجه فهو بيت (تضرب أوتاده في ثنايا الفؤاد) عبقاً برائحة البن والهيل رافضاً لكل عطورات الحضارة، وهو (غزوة) من أجل الحياة، ونار

وتراب الكويت الحبيبة، عاد ليهدي صاحبتة جائزة د. سعاد الصباح للشعر في العام نفسه. أما المرحلة الثانية فتتمثل بالديوان الثاني وهو (تغيب فأسرج خيل ظنوني) والذي صدر عام ١٩٩٢. غلاف الديوان حمل صورة معبرة للقصيدة التي عنوانت الديوان، وإن كانت صغيرة بما لا يتفق و(خيل الظنون).

... ما بين (آخر الحالمين كان) و(تغيب فأسرج خيل ظنوني) قدمت الشاعرة موقفاً خاصاً ينبع من تجربتها الذاتية مع القضية. في (آخر الحالمين كان) نجد آخر الحالمين أول من (امتطى) أعالي الحريق، بينما نجد أيضاً آخر الحالمين (يموت الرمال) و(انتصهار الأغاني) وأى رسالاً وأى أغاني!! (الرمال المنتوجة بحكايا الطيور) وتلك (الأغاني) التي هبت نسائم التفسير عليها وانضمت لقافلة أخرى ليست (أغاني) وإنما أى شيء آخر تصادته النفوس، وليست (الأغاني) فقط وإنما كل ما احتوته (قافلة الضوء الجديد). كان أيضاً آخر الحالمين (بقبج الكلام الشهى)، هذا الكلام الذي حرمته القبيلة لكننا نجد الشاعرة تنهل أيضاً من ذات الكلام المحرم فتراها امتشقت القصائد وصفت الحوف (الذي يلثم كل الوجوه). ونراها أيضاً تطلق سراح آخر الحالمين فتقول (اتركوه) فهو:

أولهم في امطاء أعالي الحريق

إذ ليس جمر

وليس طريق

(اتركوه) هل هي لحظة توسل أم فعل أمر؟ قد يكون هذا وقد يكون ذاك لكن المؤكد أنه (اللحظة إشراقية) في روح الشاعرة وإحساسها بآخر الحالمين. تشرق الحقيقة في مثل هذه اللحظة

تشعل الدفء من جمر الغضى، ويعود ليكون
وطنا رافضا لكل زيف الحضارة، لكل خيانة لرملة
وأصالته وماضيه وأوى انتمااء لغيره تعتبره
الشاعرة (مذلة كبيرة).

هو الذكريات التي تلتصق بعمق الذاكرة لا
تبرحها، هو الرائحة الباقية فى الأنفاس وتلك
الظفائر الممتدة الباقية مايقينا. كل هذا الصراع
هو مصدر عذاب للشاعرة وكل هذا الإسقاط هو
منشأ قلق لها، إلا أنه يذكرها بالغياب، فصورة
لذلك البيت الذى لونه بلون عينيها، وللرائحة
الملتصقة بالشباب تكشف حقيقة واحدة هى
الغياب:

فحين تعج بصدرى رياح التغير

تفاجئنى ضرباتها فى جدار التذكر

ترش التصور إثر التصور

لبيت من الشعر

فى لون عيني لونه،

تتد أوتاده مناوية

فى ثنايا الفؤاد

ساخرة

لرائحة لم تزل،

رغم كل عطور التحضر،

لاصقة بخلايا ثيابى

تذكرنى بغيابى

ص ٣٣ - ٣٤

فالغياب عن مثل هذا (الجو) يبعث تصورا
آخر، فى نفس الجدار، هو أنها صانعة لا مثيل
لها لتلك القهوة العربية المميزة برائحة الهيل الذى
يشبه إلى حد كبير رائحة العناد لدى الشاعرة:

وتعلن سافرة

أننى كنت صانعة،

ليس مثلى أحد،

لقهوة، أسرق إن لم أجد،

بنا ألونها به.

من عيوى السواد

أهيلها، إن لم أجد هिला،

بما ينبت من عطر

بين خلايا العناد.. ص ٣٤

الغزوة مصدر عذاب آخر للشاعرة فحين يصير
اسمها غزوة الفرسان عند القتال يصبح اسمها
سيفا آخر يوجد عليهم بالرزق فيها هى، امرأة
بدوية يقسمون هم باسمها وطفائرها وبعينيها
اللتين بلون القهوة!!

باسمها يفعلون

بعينيها، اللتين تسرق لونها

تسكبه فى دلة القهوة،

هم يقسمون

بطفائرها، التى تمتد

حتى تنتهى الصحراء عارية

فى بقايا بقائنا، من ٣٥

تكون الذكريات مصدر عذاب فتعرب إلى
(الوعى) فتعوى ذلك الخوف فتحزن أكثر! تحزن
على (الطرش)، فيها هى تسمى النخيل (أجنة
المستحيل) وهى (تحمق) على أعمدة الثور فى
جوانب الشوارع، تلك التى ترسم دربا من ضياء
للسيارة فلا تراها سوى (عميل)!! نعم هو
(عميل) وليس (ضياء) فى نظرها إذ أنه ضوء
مزيف يبحث عن كل ماهو دون ذلك الزيف الذى
انبثق منه ليصلبه، ويفضح الجمال والنقاء
والطبيعة الأولى بوجهها الأكثر صدقا:

ليس ضياء

ليس إلا عميل

برائحة البيئة البدوية، عبقرة برائحة الهيل والنفل،
برائحة الرمل حين يتساقط عليه المطر فتفرج
القصاصد عذبة عذوبة المطر، رطبة رطوبة الرمل،
تنبت على وجهها نواوير رقيقة.

لم تستخدم الشاعرة (قوالب شعرية جاهزة)
مكررة استهلك من قبل، بل جاءت اللغة
بسمات خصوصية، مفردات نقية نقاء الصحراء،
مشحونة بالوهج، موحية ذات خصوصية كاملة
بها دون غيرها.

نجحت اللغة الشعرية إلى حد كبير في احتواء
التجربة الشعرية وفي تصدير ذلك الصراع الخفى
الذي طرقت الشاعرة عالميه المنفصلين بشكل،
المتوحدين بشكل آخر.

لقد انعكست على وجه الحروف آثار الصحراء،
وفي الوحدات الصوتية لها كان ثمة سكن لذلك
(الشظف القديم):

يغيرون، يغزون، قل يقتلون
كى يسرقوا شيئا
مما تجود به على بعضهم

قاويات الرياح

في غفلة من صقيع الرمال ص ٣٥

كل هذه الصور الشعرية خلقت حركة داخلية
القصيدة تميزت بالإيقاع السريع تارة وبأقل سرعة
تارة أخرى. أما التراث فكان له حضور قوى في
كل قصائد الشاعرة في الديوانين. في هذه
القصيدة نجد أن القبيلة هي التراث حيث قامت
الشاعرة باستخدام هذا الموروث في السياق
الشعوري الخاص بالقصيدة فيبحث فيه الإحساس
بالحياة التى تستشعرها وتعيشها هي في ذات
الوقت. كما قامت الشاعرة باستخدام حصيلة من
المفردات (التراثية) بطريقة تفردت بها مثل

يجوس بكل المساحات
يرتاد كل المسامات
باحثا عما يحدث خارج تلك الخطوط
كى يفضحه

كى يصلبه فى فضاء السبيل
ص ٣٧- ٣٨

انها فى نهاية القصيدة تعلن انتماءها للرمل،
للقهوة، لبسيت الشعر، لتلك الذكريات التى
(نومت ذلولها فى مراح الفؤاد) فلم تبرحه، ولم
تستطع كل رياح التغيير أن تقلعه من قلبها الذى
لا يموت، تلك الذكريات التى تحطم كل مصابيح
الزيف لتشعل نارا من غضى، نوراً حقيقياً يحى
كل تلك العتمة التى نتجت عن تلك المصابيح
السوداء، وتطلق على الجميع اسم الوطن، وما
أجمله من وطن:

وإلى أن يجرى الصباح
تسمى الجميع الوطن
ص ٣٩

صورت الشاعرة صراعاً بين المجدور الحضارية
الضاربة فى العمق وبين تلك الفروع التى برزت
على السطح، صراعاً بين الماضى بكل نقائمه
والحاضر بكل رونقه، فحاولت احتواء مثل هذا
الصراع وإيجاد نوع من التوازن بينهما. وفقت
الشاعرة فى التعبير عن مثل هذه التجربة الفكرية
الثرية تعبيراً حياً صادقا وعالجت كل جوانبها من
خلال لغة شعرية متميزة لم تقتصر على الدلالات
بل تعدتها لتكون كياناً شعرياً متكاملًا، كياناً
ذا حضور متميز.

تفاعلت الشاعرة مع بيئتها البدوية الصحراوية
كثيراً فجاءت المفردات أكثر فعالية، جاءت تفرد

حثلين. هذه هي القصيدة الوحيدة التي تم فيها استغلال مثل هذا المورث الشعبي ومزجه بالقصيدة العربية الحديثة. تجربة حاولت الشاعرة فيها التوحيد/ المزج بين العالمين/ اللغتين، لكن مثل هذا الأقدام لم يكن عامل إثراء للقصيدة بل (تشوهت) القصيدة بذلك. لقد تم اختراق البنية السماعية للمفردات العربية فاختلف توازن القصيدة بهذه الأبيات الشعبية. أتساءل هنا إن كانت الشاعرة تعكس رأياً ما بهذه التجربة إن كانت تؤيد استغلال المورث الشعبي في القصائد العربية وعمما إذا كانت لها غاية من ذلك أم لا. تناولت الشاعرة عدة قصائد أخرى بلغتها الخاصة، مثل (ضيق) والتي كانت من أقصر قصائد الديوان لكنها مكثفة طرحت فيها قضية (رجل وامرأة) واختزلت كل ما قد يتبادر إلى الذهن بواو العطف:

(إن ما بيننا لا يتسع لواء عطف) ص ٥٩

أما قصيدة (حوار من طرف واحد) فقد اندلحت هذه القصيدة البديعة في فضاء الديوان فكانت حواراً قلبياً دافئاً. أما قصيدتها (تعريف) فأتساءل إن كان هناك ثمة تشابه صوتي بدر إلى ذهني وقصيدة محمود درويش (موت آخر... وأحبك)!

قصائد كثيرة تنوعت باختيار الشاعرة لمواضيع شتى وتسلط الضوء الحاطف عليها لتأتي القصائد ومضات تعكس فكر الشاعرة وموقفها مما تعرضه من أفكار. فهذا هو تعرض (شارع) (أمسية) (صلاة) (وحدة) كذلك عرضت موقفها من الغربة في قصيدة (لماذا) أما (قبيلتي) فتتحد - كما تتحد بقية قصائد الديوان - انتماء الشاعرة الفكرى لمجتمعها القبلى الذى يظل

(النشامى - عزوتهم - الطرش - هرج - ذلول - تنوخ - مراح - غضى - كراکش) وغيرها. هذه الدلالة التراثية توحى للمتلقي ماتحملة الشاعرة من إحساس عميق بتمثيل هذا الموروث/ القبيلة فى مجمل قصائدها. كذلك تعكس هذه المفردات وعيا خاصا بالبيئة التى تنتمى لها الشاعرة وحسا عربيا خالصا حيث التكافؤ بين التجربة الشعورية والرؤية الذاتية لها وبين هذه الدلالة التراثية المستخدمة فى القصيدة وهى القبيلة. قصيدة الاعترافات هذه تعتبر كيانا شعريا ذا بناء حديث اعتمدت فيه الشاعرة الأشكال التعبيرية غير المباشرة مع حضورها الدائم فى القصيدة حيث طبعها بصورتها وأسلوبها.

من أشكال التراث الأخرى المستخدمة فى الديوان النصوص القرآنية وتوظيفها شعريا، مثلما كان الاقتباس واضحا فى قصيدة (الفتى فى خرائطهن):

(كأن اللواتى يمين شطرى) ص ٦١

(وحدهن يراودن فى نفسى الفتى) ص ٦٢

(الأتى اليهن من كل فج عميق) ص ٦٣

كذلك هناك استخدام لبعض أسفار التوراة فى نفس القصيدة:

» من الرمل كنا بدنا

إليه نعود إذن... ص ٦٤

» من الدم كنا بدنا

إليه نعود إذن... ص ٦٥

عما أعطى للقصيدة بعداً روحيا.

فى قصيدتها (عندما يتكلم الطير) تطرقت الشاعرة إلى شكل آخر من أشكال التراث وهو ذكر أبيات من التراث الشعبى للشاعر ركان بن

مترسبا فى أعماقها (كقهوة المساء):

راسبة فى قاعى

مثل بقايا قهوة المساء

تدلى لسانها

تضحك من حضارتى المسكوبة

المهانة ص ٦٧

ثمة قصيدة منقوشة فى الديوان بواقعية شديدة (نقوش على ذاكرة أم) هذه النقوش تجرية شعرية قصصية فيها تصوير واقعى يجعلها متميزة ضمن (باقة القصائد).

وتنداح القصائد الجميلة فى الديوان وماهذه سوى قراءة سريعة ودعوة لكل متذوق لقراءة أجمل فى هذه القصائد.

* * *

المرحلة الثانية بدأت بصدور الديوان الثانى (تغيب فأسرج خيل ظنوني). بدأ الديوان (بوعود المطر) بينما بدأ (آخر الحالمين كان) (بهزيمة) وكأنها تشرنا بمطر قادم!! (تغيب فأسرج خيل ظنوني) هى قصيدة الغياب فى الديوان، فحين يغيب، تظفر التفاصيل على الذاكرة فتحتاج كل جذران الصمت، ويكون لها حضور فى حالة الغياب.

وحين يغيب، فإنه يلغى حضورها فتغيب هى الأخرى:

يدق غياهاك جرس حضورى

فيبلغه ص ٢١

وتغيب من الحزن، تغيب حتى الغرق فيه، ثم يجرى وحين يجرى فإنها تنتقل من حالة الغرق فى الحزن إلى حالة الغرق بسبب الحزن وما بين حالة الحزن والحزن، الغرق والغرق تبحث هى عن حالة (الحزن):

وينداح حين تجبى

فأغرق فيه

ألا برزخ بين هذا وذاك

فأرس لا حزننا فى جانيه؟ ص ٢٢

وهى كما نرى غارقة فى الحزن فى حالة الغياب، كذلك هى فى حالة اللاغياب فتمتلى لا تكون حزينة ولا حل وسط بين الغياب واللاغياب ويغيب مرة أخرى، فتجدها تمارس طقساً آخر من طقوس حزننا (تسرج خيل ظنونها) وتترك لنا فراغاً بحجم الغياب لنملأه بالظنون حيث لا تكون الكلمات!!

تغيب....

فأسرج خيل ظنوني

.....

.....

..... (١) ص ٢٢

لكنها تعود لتسألنا (أليكون الغياب إذن شهوة للعذاب؟) فنقول لها أنك أسرجت خيل الظنون لذلك قد يكون شهوة للعذاب أو شهوة للغياب!! لا فرق، حيث الغياب عذاب!! ثم، تصف هذا الغياب بأنه كما النهر الغضوب وتنتقل لنا صورة وصفية لحالة الشوق، وليس الحزن، حين يكون الغياب بهذا الشكل، بهذا الفيضان:

(أخضب كل عرائش شوقى ملائك حب، وأفرش

كل عرائش قلبي أرائك لعب لهن، فأجلوهن

وألبسهن خلايلهن وأبرزهن نهراً جهاراً

بصرن شموسا يراقصن موجك منتشيات

بهذا العلوى الأبقى الفتى) ص ٢٣

تباغتتنا القصيدة بشلال من الصور الجديدة الثرة، شلال قوى تحرك لدينا كمتلقين ومتذوقين

لكن الذاكرة باقية ليس لها أن تغيب وإن كان للذكريات (جرح الغياب) كما تتسائل.

* * *

قصيدة (تغيب فأسرج خيل ظنوني) غط خاص من الشعر، تدعو المتلقي أن يجلس في محراب القصيدة المشحونة بالوهج إلى حد الإثارة، المشحونة بالشوق إلى حد الدهشة، وإلى حد التوحد مع حالة الغياب تلك.

هذه القصيدة، التي تدعونا فكل حرف من أحرفها بألف صوت فنقف مشدوهين أمام حضرتها، غامضة غموضاً عذبا يهتنا فلا نفر، نحوم كالفرار حول مساحة الضوء، هذه، نحاول التماسها فنجدها سراها كذلك، لكنه سرابٌ موشى بخيوط الذهب.

وتتوالى وفقات الجمال في هذه القصيدة البديعة، فتارة نجهدها قريبة ملتصقة بالوجدان وأخرى كنجمة بعيدة، وما بين هذا وذلك تركت لنا الشعاع (مسافة) من الوهج والألق والنجوم المبعثرة، وقالت لنا خلقوا كما يحلو لكن، لكم المسافات الجميلة كلها، وهاهنا القصيدة ممتدة كهالة من الضوء. علينا كمتلقين أن نحتاز كل ذلك من خلال (قراءة إبداعية) لهذا (النص الإبداعي) كما قال الشاعر على أحمد سعيد - أدونيس - فكيون أنذاك (التشوق الإبداعي) أيضاً.

حالة الغياب هي الكيان التمازلي الأول في القصيدة ومثل هذا الكيان كان التركيب اللغوي الذي استطاع أن يحمل كل هذه الطاقة والإحياء من خلال مفردات مبتكرة فيها من التجديد الشيء الكثير، مفردات تفوقت على نفسها في هذه القصيدة، وقد لا يسعني كمتذوقة أن أكتشف

الانطباع بقدره الشاعر على رسم هذه الصورة الخيالية الساحرة وقدرتها على (قلب السمع بصرا) فهذه اللغة الجميلة التي تفيض شاعرية تجعلنا نشعر بأن هناك ثمة فرح في القصيدة تراقت فيه الكلمات بهذا الشكل !! كانت حالة الشوق كالعرائس يوم (الجلوة) فرحات بالحناء الجميلة، منتشيات (بهذا العلى الأبي الفتى) فتتساقط الحناء على الماء لتشكّل طيوراً:

(وينثرن حناهن الجميل)

طيورا على الماء تنقر سبع نوافذ خضر، وتشعل سبع شموع، وينداح فيض الهديل العليل صلاة لطقس النخيل المخضب بالعود والورد والتند والظلل

الموسمى الليل، والخلال خيل هنى التي فضّنت ليل وجهك تدعوك سبعا،

فهل ستفيض، وقد غيضى مائى؟ ص ٢٣

صورة وصفية أخرى على الماء، تتخذ من العدد (سبعة) رمزا يدل على قدسية من نوع خاص، كما هو استخدام الأخضر للنوافذ، وفيه تأثر واضح بقصص القرآن الكريم - سورة يوسف - فهذه الطيور تنقر (سبع نوافذ خضر) وتشعل (سبع شموع) وأيضاً هذا الشوق مشكّل (الخلال خيل) تدعو ذلك الغائب (سبعا) تدعوه للفيضان حيث أنه نهرٌ غضوب وحيث هي قد (غيض) ماؤها.

لكن الغياب لا يزال، وحالة الغياب هذه (متناقضة) فحين يكون الغياب فإنه شهي وحين يكون الحضور فهو بهي لكنها تعود لتؤكد أن حالة الغياب هذه ماهي الا سراب لأنها لا تعلم يقينا من الغائب (أنت، أم أنا؟)

* * *

وتستمر القصائد بقوة وعذوبة (أول القادمين) و(ملاح لكائن نهيل) إلى واقعية (لا أحد) و(ليني أستطيع) فكرة هذه القصيدة عولجت من قبل مراراً لكنها هنا تعالج بشكل مغاير تماماً، فهي هنا قصيدة (باسقة) كالأرملة الباسقة التي تتحدث عنها. أيضاً، تختلف المعالجة في (فنان تشكيلي)، وفيض الدفء في القصيدة التي لا تشبه سوى نفسها (فتنة الشجر المشتعل).

بعد هذه المجموعة المتنوعة من القصائد التي تعكس موقف الشاعر من المجتمع، الحياة، الوطن، تختم ديوانها بسؤال توجهه لنا كمتلقين (كيف أتم القصيدة)؟ كيف تتم شاعرنا القصيدة؟ سؤال لم تتمه فكيف لنا أن نجيب عنه وهي (وحدها) من (اصطفاها فتون القصيدة)!!

* * *

تنوعت الإضاءات فلم يكن للشاعرة أن لا تتطرق إلى الوطن فيما تطرقت إليه من أفكار، حالات ووجود.

في (آخر الحالمين كان) كان هناك وطن ص ٩٧، كانت الحاجة للجدار ليحتوى اللوحة، وكذلك هي الحاجة للوطن ليعتمد الإنسان فيه، يأوى إليه كما تأوى اللوحة لمثل هذا الجدار فيعيش ويموت فيه. أما الوطن الآخر في (تغيب فأسرج خيل ظنوني) فقد كان وطناً خاصاً بالشاعرة ونا، يعيش في قلبها وقلوبنا لذلك نشعر ونحن معها بذات الاحساس تجاه هذا الوطن الذي (يفتشون عنه)، فمن الذي يحاول أن يفتش عن وطن (سعدية)؟ لكن يظل وطنها ذاكرة ليس بالاستطاعة مصادرها حتى لو تم التأكد من وجودها، وأيضاً يستطيعون التوصل للملاح معينة

كل جماليات النص لكن مثل هذه القصيدة تترك للجميع هذه (السافة) الجميلة للعبور إليها، تترك للجميع حرية التحليق حول هذا (الضوء الجديد).

بنية القصيدة فيها نوع من التجديد أبكره أولاً على أحمد سعيد - أدونيس - خاصة هذا التشابه (الهيكل) ما بين (تغيب فأسرج خيل ظنوني) و(إسماعيل) لأدونيس، مع اختلاف درجة التجديد التي تأخذ عند أدونيس أفقا آخر ليس محور الحديث:

تغيب....

فأسرج خيل ظنوني

.....

.....

.....(١)

(٢) أياكون الغياب إذن، شهرة العذاب؟

..... وكيف يكون الغياب

حضوراً، والغياب سراب؟ (٣)

(٤) حالة من غياب تمر بنا

تري أينا غائب

أنت، أم أنا؟

ص ٢٤، ٢٠، ٣، ٤ ديوان سعدية

"إسماعيل" أدونيس

..... وأنا الذي نهذته كل قبيلة (١)

(٢) يمشى وحيداً

يمشى أمام زمانه

٢٠، ١ ص ٢١٣ - من "كتاب الحصار"

كان للشاعرة حضور غائب في القصيدة، ففي خضم هذا الغياب غابت، توجدت، لكنها حضرت حضوراً (غانماً)!!

احتوى هذا (الحرف) لم يكن صوتاً صافياً بل كان مشوباً بمصوت آخر حضر في لقتها - وإن كان بدرجة بسيطة - عن طريق بعض المفردات الأدونيسية فالمفردة الأدونيسية وأسلوب تفجير طاقة اللغة العزبية هو موقف عام تأثرت به الشاعرة إلى حد ما ، لكنه لم يتطور إلى صورة متقدمة ، فالقصيدة الأدونيسية هي (وقفات) تعكس تأثره الواضح والشديد بالنفري مما جعل تجرئته اللغوية المتفردة مشحونة بالحال الصوفية في صورها المتقدمة . أما عند سعدية ، فالقصيدة مختلفة ولم يكن (للفنري) حضور وقد يكون مستقبلاً .

* * *

أستطيع أن أقول - من خلال القراءة السابقة- أن الديوانين - باستثناء (تغيب فأسرج خيل ظنوني) ينتميان لمرحلة شعرية واحدة تمر فيها الشاعرة حيث اللغة واحدة وإن اختلفت المضامين وقد يعزى السبب إلى الفارق الزمني البسيط بين الديوانيين . أما (تغيب فأسرج خيل ظنوني) فهو بداية مرحلة شعرية جديدة ، ومختلفة وأعرق مما سبق تجرئة يتضح فيها صوت (سعدية) فيلغى ما سواه من الأصوات .

(تغيب فأسرج خيل ظنوني) من النصوص الشعرية التي تتطلب معايير خاصة لقراءتها ، فهما ، وتلحق الإبداع الموجود فيها ، تتطلب وعياً ثم وعياً ثم وعياً لأن القصيدة الحديثة بدأت تنحى منحى آخر مغاير للسابق فالأحرف لا تشير لما تحويه من إبداع بل تتطلب من القارئ النظر بعين ناقدة فاحصة للنص الشعري وهذه هي مهمة النقد الأولى فالقارئ الناقد يجب أن يملك مقومات هذه النظرة من (الدق الحساس وإلى

خاصة به حيث أنه بشفافية الغيم وعذوبته ، ملتصق بالوجدان لا ينفصل عنه ، لكن ثمة احتمال وارد لموته في بيتها يتعلم في بيوت ، قلوب الآخرين ، فلماذا تحتل موته في بيتها ، قبلها دون الآخرين ؟؟

وإن مت

في بيت قلبي

فهل ستحتوي

في قلب كل البيوت ؟ ص ٣٠

* * *

لقد تجلّى استخدام التراث في هذا الديوان أيضاً وذلك باستغلال النصوص القرآنية وتوظيفها شعرياً :

(لماذا لا تهينى لنا ، أيها الزاهب دوماً من لدنك قدوماً جديداً)

ص ١٧ - أول القادمين

(الطالع كالناس من كل فج عسيق) ص ٥٠ - فنان تشكيلي (ومن دبر أعتلى كي أقد قميص السماء المزركش) ص ٦٨ - ٦٩ كيف أتم القصيدة وكذلك ، (أميطوا الأذى عن ذكريات الطفولة) الحديث الشريف ص ١٢ - قصيدة الخروج الأخير .

* * *

افتتحت الشاعرة الديوان الثاني بمدخل أول يحتوى على إحدى مخاطبات محمد بن عبد الجبار النفري صاحب (المواقف) ، وتضمنت تلك المتعلقة (بالحرف) ، هذه الكينونة التي تستحق الدفاع عنها وتفجيرها ، لأنه في البدء كان الحرف . في هذا الحرف انطلقت الشاعرة إلى آفاق اللغة لتنتج طريقاً خاصاً .

نلاحظ من خلال القراءة السابقة أن صوتها الذي

افتقدنا صوتها ولغتها ورؤيتها الشعرية لمثل هذا الوجود العربي الذي لم يكن له وجود، خاصة أن القضايا موضوع القصيد لم تكن ميتافيزيقية أو ماورائية بهذا الشكل لهجر مثل هذا الوجود والتواجد. كان هناك حضور طاغ للبيئة والإقليمية ولم يكن هناك نزوع نحو دائرة القارئ العربي رغم أن الفترة الزمنية التي صدر فيها الديوان الأول كانت لا تزال آخر عهد بالحلم العربي والفترة الزمنية التي صدر فيها الديوان الثاني كانت من أخطر الفترات التي مرت فيها دول الخليج وفيها أيضاً انتهاء عهد الحلم العربي لتبدأ مرحلة أخرى من الواقع العربي.

أين هي - كشاعرة - من كل ما يدور حولها ، فهي لمن تكتب؟ أليس الشعر كما قال الناقد الإنجليزي Clay هو "نقد للحياة"؟

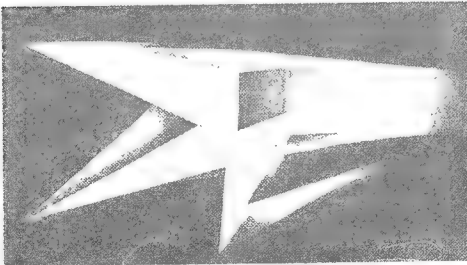
جانبه الذكاء اللصاح الذي به يمكن إدراك الفروق الدقيقة بين العبارات والمعاني

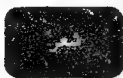
- عبد القاهر الجرجاني

مثل هذا الإدراك هو الذي يؤدي إلى ما ذكره أدونيس في سياسة الشعر - وذكرناه سابقاً (قراءة إبداعية لقصيدة إبداعية).

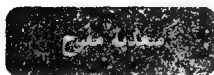
مما يلاحظ على قصائد الديوانيين أنها احتوت على الكثير من الصور الحياتية والتجارب الفكرية لكنها لم تتناول هماً عربياً ولم تخرج القصائد من الدائرة الإقليمية الضيقة إلى العالم العربي إلى الهم العربي. في الديوانين حالة فقر شديدة لكل ما هو عربي وتركيز أشد لكل ما هو (قبلي) أو نظرة (القبلية) إلى بعض القضايا.

لم تنطلق الشاعرة من حيث تقف إلى نظرة أكثر شمولية ولم تضرب على الوتر العربي الحساس - رغم الكثرة التي تناولت هذه القضايا لكننا





الشاعر



الشاعر (١)

مدننا
منتشياً بابتهاج الحروف
منزعجاً من أن يثين الألوان
ذاهلاً
عن حدود الساء
بإصبعه
يشدّ جوانبها
يعدّ أطرافها
فيلون أزرقها المستطيل الممل
كل يوم
بلون أليف
ويقبل لعناتها
بامتنان
ذاهلاً
عن نفسه

ذاهلاً
عن حدود المكان
كأنه تزرع حلم الحبيبية
بذرة ضوء
بحجرة قلب رؤوف
كأنه الأخرى
تعيد صياغة عالمنا
على هامش
من أنين الكمان
ذاهلاً
عن حدود اللغة
يروض نائرها مغرماً بالموسيقا
ثم يحرض كل السواكن فيها

.....
شجرٌ
له ثمرٌ
من عقيق البيان
أى معنى تريد
من الشعر
سوى
أنك تبقى
كما أنت
هكذا

الشاعر (٢)

ما الذى أوحى إليك
بهذا القصيد ؟
وكيف اخترعت
الكلام المخضب
وامتثقت
حسام القوافى

شهيد

كى تواخى بين المعرى وإبلوار
ببيت جديد ؟

أى معنى تريد
سوى أن تقول الذى لا يقال
تدشن أسئلة
فى مسيل الحصى
وتفرش أجنحة
فى فضاء الحال
حتى يصير المضارع ماضى
ومضى الكلام المبارك
لغزا مهيبا
ينث حروفا
بين قوسين
من حرية
وخيال ؟

كالوليد
شق رحم الحياة
وانتشى
فى مذاه
ودع الشمس
فى حبرها
حتى يمارس
مولده من جديد
وجهد للاله
ساعيا فى علاه
لم تكن جثة حين أعلن :
مات

كتاب

ك

«سينما اليهود»: دموع وخناجر

ابتسام كامل

كمشاهد مصري عربي.

«*» «الريح من أمامي ومن خلفي، لقد ولدت من آلاف الطيور، من أحشاء الرحم خلقت ابنة لألمانيا، وأعطاني اليهود دماء الحياة، ثم أصبحت مجرية.. لقد تشردت على أرضي، من كل هذه الجذور نشأت، الجريمة من خلفي، والرغبة أمامي..».

هكذا كانت تردد بطلا فيلم «الوريثان» عن الشاعرة اليهودية «آن لسيزنأى» في القصيدة التي فسرت بها قضية اليهود، كما جاء بذلك الفيلم للمخرجة المجرية الشهيرة «مارتا ميساروش» وشركت به في

أنت تعرف اليهود، ولكن إلى أي مدى تعرفهم؟

بل كيف ستتاح لك الفرصة الحقيقية لمعرفةهم، رغم أنهم يقتحمون محور حياتنا، ماضيها وحاضرها ومستقبلها.. كما يتضح؟!

حتى صار من الضروري أن نعرفهم. ولأن السينما مرآة الشعوب، فقد اختار الكاتب والناقد الكبير «رءوف توفيق» أن يكشف لنا.. في أحدث كتبه.. ما نجهله عنهم، وأن يعمق ما قد نعرفه.. ليمكننا من التنبؤ بما سيأتي به الغد معهم.

بأسلوبه المتميز ورؤيته الجادة

العالم بهم وبوجودهم وبقضيتهم، وهو ما وجدناه فى أفلام المجموعة الأخيرة بالكتاب، التى تضمنت خمسة من أمتع الأفلام التى نقلها إلينا الكاتب، يصف فيها كيف ولد جيل داخل إسرائيل نفسها ينتقد ويحاكم اليهود على جرائمهم وانحرافاتهم، مبدداً ذلك الصراع الذى يخلفه لنا وصفه لكم الترحيب العالمى لدى استقبال بعض جمهور المهرجانات العالمية للسينما اليهودية.

حتى ولو كان تفسيره الأمر بأن اليهود نجحوا فى استقراز عقدة الذنب بضمير العالم، نتيجة للذل الذى أذلهم به «النازى» منذ ما يقرب من ٥٠ عاماً، وكأننا كتب على البشرية أن تظل تدفع الثمن، عقاباً وتكفيراً عن الذنب الأثيم.

ضرورة تكفير العالم

**** فى المجموعة الأولى، وتحت عنوان «اضطهاد اليهود وضرورة تكفير العالم».. تتعدد المحاور التى تناقشها الأفلام السبعة التى استعرضها «رءوف توفيق» ليوضح كيف اضطهد اليهود وعوملوا بعنف، وكم هم ضائعون لا يزالون ييهثون عن أرض الميعاد، ولكنهم - رغم ذلك - قادرون على الانتقام (إذا لزم الأمر).. رغم أنهم طيبون للغاية، يعطون الحياة بلا مقابل... و... و..**

**** وهو ما يقوله صراحة فيلم «دافيد» للمخرج «بيتر ليلنثال»**

المسابقة الرسمية لمهرجان كان عام ٨٠، ضمن ٣٠ فيلماً - تقريباً - شاركت بها ١٠ بلاد من أوروبا الشرقية والغربية وروسيا وأمريكا وإسرائيل، انتقاهم «رءوف توفيق» بحساسية شديدة.. من بين مشاهداته ومتابعاته العديدة لمئات الأفلام عبر مهرجانات السينما العالمية على مدى ٢٠ سنة كاملة، فى خمسة فصول، ضمن كتابه الثامن - فى سلسلة كتب السينمائية - «سينما اليهود».

**** ورغم أن هذا الكتاب ليس تاريخاً للسينما الصهيونية ودعاوى اليهود فى أفلامهم - كما يقول الكاتب - إلا أنه قرر أن يعيد فتح دقات التاريخ الطويل الملىء بالمواقف الصارخة لهذا الكيان المستفز على مدى خريطة الدهر.**

ولكن هذه المرة، عبر السينما التى استطاعوا اقتحامها وامتلاك مفاتيحها.. مما أثار سخطه كمواطن وكناقد، يعرف الكثيرون من المهتمين بالسينما تلك المصادقية والحيادية التى يمتاز بها أسلوبه.

ولذلك، كان من الضروري أن نجد إجابة السؤال الذى ظل يطرح نفسه طوال قراءة الكتاب، حول حقيقة تلك النظرة الحيادية وبين كراهيتنا كعرب لليهود، وبين تقييماً لصناعة السينما اليهودية، وبين اعترافنا ببراعتهم البالغة فى أساليب الدعاية الإعلامية.. ليس عن فنونهم السينمائية فقط، بل وقدرتهم على استغلال الزمان والمكان، بين الأمس واليوم، حتى على مستوى العلاقات العامة وأصغر كلمة ولو «طائشة» قيلت مدحاً فيهم، لإقناع

إلا «طيلة» وصداقته لذلك التاجر الطيب، الذي نرى كم اضطهاد الألمان له حتى الموت في إحدى هجمات أعوان هتلر على كل ما هو يهودي.

«* وهو ما نراه بشكل آخر في الفيلم اليوجوسلافي «الاحتلال في ٢٦ صورة» للمخرج «لوردان زافرا نوفيك».. الذي صور عبر احتلال النازي ليوجوسلافيا قصة ثلاثة أصدقاء، أحدهم جذوره يهودية.. تعرض في هروبه مع أبيه لمضايقات واستفزازات غريبة بسبب ديانتهم، أبسطها تلك اللانثات التي كانت تكتب على أبواب المتاجر.. «منوع دخول الكلاب.. واليهود».

وفي مشاهد تصور كم العنف، يصور لنا الفيلم كيف لقي الأب مصرعه، وكيف تمكن الابن من النجاة. وكيف كان الألمان يقودون اليهود إلى معسكرات الاعتقال في أتوبيس يقوده سائق يتلذذ بالضغط على الفرامل فجأة، لينكفئ الركاب على وجوههم، فيسرع أحد الحراس بتهشيم ما يجد من رؤوس أمامه بطريقة حديدية أعدها لذلك (!)

«* ولكن.. ليس هكذا اليهود للأبد، فهم قادرون أيضا على الانتقام، حيث إن الحق معهم دائما. هكذا يقول فيلم «هؤلاء والآخرون» للمخرج الفرنسي الشهير «كلود ليلوش».. اليهودي الجذور - في مهرجان كان عام ٨١، والذي يحكي قصة أربع عائلات أصولها يهودية وكم عانت من اضطهاد النازي - كالعادة - مما يضطر

وشاركت به ألمانيا الغربية في مهرجان برلين السينمائي لعام ٧٩.

و «دافيد» هو ابن العائلة اليهودية التي تعرضت للتعذيب بكل ألوانه من أعوان «النازي» حتى قضت على هذا تلك الأسرة بعد اعتقال الأب والأم، ليواجه «دافيد» وأخته المصير المجهول في سلسلة هروياته المتكررة محاولة للاختباء من شباب النازي، ويخبرنا الفيلم كم يبلغ طموح وإصرار الشخصية اليهودية في استمرار الحياة رغم الصعاب، فيستكمل «دافيد» دراسته، ويعمل مسارها بين كل هذه الأهوال، لكي يعد نفسه لحياة جديدة في فلسطين (!)

«* ولا يكاد يخلو فيلم من مظاهر تعذيب النازي لليهود واضطهادهم لهم.. ففي فيلم «الطيلة» - ألماني/ فرنسي - للمخرج الألماني «فولكر شولندورف» - الذي فاز في مهرجان كان السينمائي لعام ٧٩ - متناصفة مع الفيلم الأمريكي «نهاية العالم.. الآن» - ترى التاجر اليهودي (الذي لعب بطولته المطرب الفرنسي شاول أرتانفور) وكم هو طيب القلب لدرجة أنه يكاد يكون الشخص الوحيد الذي يعطف على الطفل الألماني غريب الأطوار، الذي قرر منذ الثالثة من عمره أن يوقف نموه بإرادته أمام حيرته لسلبية والده أمام خيانة أمه مع عشيقها البولندي.. فالقى بنفسه من سلم البيت الداخلي، ليسقط على عموده الفقري، عاجزا عن النمو الطبيعي.. فظل يكبر وهو في جسد طفل، بينما كل ما يربطه بالحياة ليس

ما أنبل أخلاقهم (١٩)

**** يقولون: «ما أروع حياة اليهود وبطولاتهم».. هكذا يحمل عنوان المجموعة الثانية من الأفلام التي يكشف لنا الناقد غيرها.. عن كم الحيل والأساليب التي يحاولون بها تأكيد تفوقهم كشخصية يهودية.**

فهي الشخصية المتدفقة بالحياة والمشارع النبيلة، عاشقة الحياة، القادرة على التحدى والفوز.. وذلك ضمن ثمانية أفلام لكبار المخرجين أمثال: المخرج الأمريكى «سيدنى لوميت» و «مارتن ريت»، والروسى «بافيل لونجين»، والبولندى الشهير «أندريه فايدا».. الذى جاء إلى «كان ٩٠» حاملا فيلمه الأخير «كورجاك» قبلما يعتزل السينما ويتفرغ للسياسة (١)

**** فماذا يقول هذا الفيلم الذى اختاره «فايدا» لينهى به مسيرة ٤٠ عاما عطاء للسينما؟**

هو قصة حياة الطبيب والكاتب البولندى «يانوش كورجاك» اليهودى الأمل الذى كان يدير مؤسسة لرعاية الأطفال اليهود اليتامى، كما كان يكتب لهم البرامج الإذاعية، لتقلب الأحوال كلها مع دخول النازى إلى «بولندا» عام ١٩٤٠، إلا أنه يستمر فى رعايته للأطفال داخل مبنى مدرسة قديمة، يعلمهم الحكمة، ويوزع عليهم الأدوار بعيدا عن الاعتقالات وقتل اليهود بشوارع «وارسو».

زوجين منهم لإلقاء ابنهما على شريط السكة الحديد لعله يجد من يرعاه.. وهو ما يتحقق، ليصير فيما بعد محاميا مرموقا.

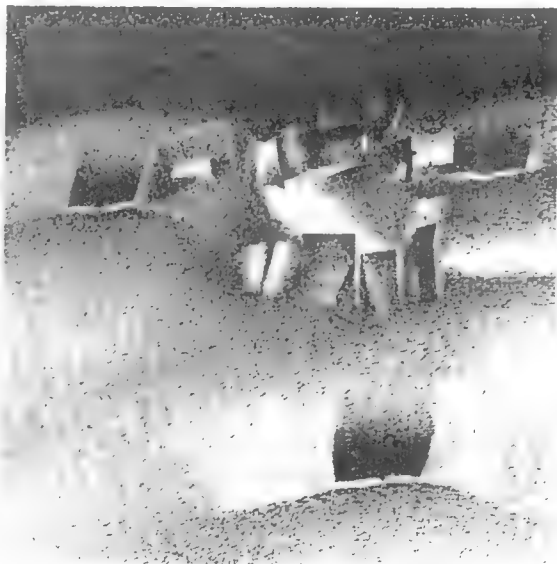
أما العائلة الألمانية، فيكبر ابنها ويصير قائد فرقة موسيقية يعزف أمام «هتلر» فى إحدى الحفلات. ويرتقى هذا الابن ليصبح قائدا لكبير أوركسترا تجوب العالم، حتى يصل إلى نيويورك، ويكتشف أن تذاكر حفله كلها بيعت بالفعل، ولكن لم يحضر أحد الحفل.. ليفهم بعد ذلك أنه انتقام اليهود الذين لم ينسوا يوما أنه عزف أمام «هتلر».

**** ولأنهم اليهود، فهم طيبون حقا، ورغم كل شيء.. قادرن على التضحية بكل عزيز لديهم لإعطاء الحياة للغير (١١١)**

هكذا يقول - أيضا - فيلم «الوريثان»، إذ تستعين إحدى النساء الثريات المجرىات بامرأة يهودية فقيرة لتنجب لها من زوجها طفلا، لأنها عاقر.

حتى تقع «المجر» فى قبضة «هتلر» عام (١٩٤٤)، فتجدها المرأة الأولى فرصة لكى تتخلص من اليهودية التى تعلق بها قلب الزوج، فأبغى عنها.. لنراها ضمن صفوف اليهود المنساقين إلى معسكرات التعذيب، فى طوابير الموت.

وكما يقول «رؤوف توفيق»: أما الرسالة المطلوبة.. فمعروفة، وهى أن نكفر عن هذه الجريمة إلى مدى الحياة.



معى» (١) وبإعجاب شديد تنظر له قائلة: «أنت رجل عظيم.. أنت رجل الله.. ستهزم الجميع لأنك قادر على أن تنتصر» (!!!)

وهكذا تستمر لغة الحوار الاستفزازية الموجهة داخل الفيلم، حتى تأتي على لسان أحد أساتذة الجامعة جملة «إن اليهود هم شعب الله المختار»، وتذكر أحداث الفيلم طوال عرضه على أخلاقيات اليهود الرائعة حتى فى أثناء المنافسة، إذ يعترض زميل «هارولد» على قيام إحدى المباريات فى يوم الأحد (كرمز ليوم السبت المقدس عند اليهود).. وكيف يتحمل هذا الزميل مسئولية الاشتراك فى سباق أطول، وهكذا ينتهى الفيلم بإعلان تفوق هارولد وزميله القاسم، وكيف أثبتا وجودهما رغم صعاب الطريق، وهى المسألة التى أنتج من أجلها هذا الفيلم، مما يفقدك التمتع بجودة حرفيته الفنية.

ويبدو أن اليهودية قد تحولت - بالفعل - من عقيدة دينية إلى مسألة عرقية وجنسية - كما يقول الكاتب - وتلك الجنسية أصبحت تيارا ضاغطا تقوده الصهيونية العالمية وتخوض به كل المجالات.. من اقتصاد، لسياسة، لثقافة، حتى فن السينما.. وفى جميع بلاد العالم (١)

«وهكذا كان فيلم «تاكسى بلوز» أو «أغنية التاكسى الحزينة»، والتى أفضل ترجمة إلى «تاكسى الأغنية الحزينة» الذى نال مخرجه ومؤلفه الروسى «بافيل لونجين» جائزة

حتى تنفد نقوده ويضطر للتعامل مع أحد العملاء المزدوجين بين المقاومة والنازى لجلب المساعدات للأطفال.

وتعضى بنا مشاهد الفيلم، حتى تأتي المشاهد الأخيرة والغريبة بالفيلم، حيث يخرج أطفال «كورچاك» فى طريقهم لأرض واسعة يحملون علما به نجمة داود يجوبون الطريق فرحين مهللين.

وهكذا، وبلا مبرر منطقى أو واضح.. يريد المخرج أن يؤكد دعايته لإسرائيل كآرض الميعاد (١)

«بينما يأتى الفيلم الإنجليزى «مربيات النار» ليؤكد دهشتنا لكم هذا التبجح فى الاعتراف باليهود وإعلان تفوقهم.

إذ قدم - كما يقول رءوف توفيق - وسط حملة دعاية مكثفة قبل عرضه فى المسابقة الرسمية لهرجان كان ٨٠. والمثير أن منتجه هو «دوى فايد» - العربى الأصل - (١)

ويحكى الفيلم قصة الشاب «هارولد» الذى لا يكف طوال الفيلم عن ترديد أنه يهودى.

التحق بجامعة «كمبريدج» عام ١٩١٩، حينما كانت لا تقبل سوى أبناء الأثرياء أو المتميزين، وهكذا لم يجد «هارولد» شيئا يباهى به - داخلها - سوى براعته فى رياضة العدو وتفوقه الدراسى، مبررا هذا التفوق والرغبة الدائمة فى النجاح بقوله لصديقه: «أنا أدافع عن نفسى لكونى يهودى»، كما يتمتع بصبر وعناد قائلا: «إن وضعى مختلف، أنا أحمل المستقبل

بتفيس الإنتاج الروسى/ الفرنسى المشترك، فى فيلم «لوتبارك»، الذى دخل به المسابقة الرسمية لمهرجان كان ٩٢.

ليخبرنا عبر شخصية «ناعوم» بالفيلم، كم أن اليهود ملائكة حارسة، ودعاة الحرية والسلام على الأرض. فـ «ناعوم» هو الأب اليهودى العجوز.. والموسيقار الطيب، الذى يفتح بيته - فى روسيا - لشخصيات من كل الأجناس والديانات (يمن فيهم العرب)!!! وجميعهم فى سعادة واستمتاع تام بوجودهم فى ضيافته وكان البيت بيتهم!!

دون أن يعلم أن «أندريه» الذى يقود إحدى الجماعات الشيوعية لتنظيف روسيا من الشواذ جنسيا واليهود.. هو ابنه، مثلما كان «أندريه» لا يعرف، حتى أخبرته إحدى النساء. ليتغير مجرى حياته واتجاهاته من العنف التام واضطهاد اليهود، للبحث عن جذوره، والدفاع عنهم، والانتماء إليهم بداية بارتداء الطاقية اليهودية الشهيرة.. حتى ذهابه لبيت أبيه، والهروب معه - أمام الاضطهاد - إلى «سيبيريا».. كإشارة إلى أرض الميعاد.

** ولا تنتهى سلسلة التسلاعب بالحقائق، والكذب على المكشوف بكل هذا العبث والفن المسموم - كما يقول رءوف توفيق - حيث يقدم لنا المخرج الأمريكى الشهير «سيدنى لوميت» فى نفس المسابقة الرسمية لمهرجان كان عام ٩٢(١).. فيلمه «غريب بيننا»، والغريب حقا هو كل هذا التكتيف

الإخراج عنه فى مسابقة كان ٩٠ - رغم أنه العمل الأول له كمخرج - بالاشتراك مع فرنسا كمنتجة!!

وقصة الفيلم تحكى عن عازف ساكسفون يهودى فقير، وصل به الأمر لحد التهرب من دفع أجرة سائق التاكسى وثمان زجاجة الفودكا، فلما لم يجده قرر البحث عنه، وحينما وجده انهال عليه ضربا، وانتزع منه آلتة، ثم أجبره على العمل كخادم عنده. حتى تحين لحظة لقاء السائق بحبيبته، على أنغام عزف ذلك الخادم الفنان، فإذا بها تفرم به وتتحول مشاعرها إليه، فيثور السائق ويحطم الساكسفون ويطرده هذا اليهودى من منزله.

وتأتى النجدة على يدى متعهد أمريكى يزور موسكو، أمن به وبموهبتة، فتعاقد معه لرحلة إلى الولايات المتحدة، وهناك يصبح نجما بحق، تملأ صوره شاشات التلفزيون وتنهال عليه صرخات المعجبين والمعجبن!!

وينتهى الفيلم بذهول ذلك السائق، ومحاولته لقتل هذا اليهودى!!

وبالرغم من تلك النهاية إلا أن الفيلم يخبرنا بصراحة: إن العلاقة بين اليهود والعالم ليست جيدة، ولكن هذا لا يهم، لأن كليهما يحتاج الآخر. وحتى لو لم يدرك العالم هذا، فأمرىكا دائما هى «النجدة».. هى المتعهد والراعى الرئيسى لتحقيق كل أحلام اليهود!!

** المثير.. هو ما قدمه المخرج نفسه،

للم الشمل العبرى، حتى ولو داخل المنظمات اليهودية الداعية للجهاد فى سبيل المحافظة على اللغة والكيان (!)

إسرائيل.. جنة صناعة السينما (!)

**** والواضح هو أن ضمير الشعوب لا يختلف كثيرا عن ضمير الإنسان بمفرده، فكلاهما يضعف - أحيانا - أمام «المصلحة»، ويضعف - غالبا - أمام اللعب على وتر عقدة الذنب، وهكذا تخاطب إسرائيل ذلك الضمير عبر السينما بوسائل دعائية وإعلام فائقة الجهد، تدعمها أموال الصهيونية والحكومة الإسرائيلية نفسها، بما تعطيه من اهتمام خاص لميزانية صناعة السينما من توفير المناخ المناسب ومواقع التصوير، والحوافز المالية، للتوسع فى الأنشطة السينمائية وتدعيمها، لتخفيض تكاليف الإنتاج للأجانب، وتوفير كافة التسهيلات... التى أدت إلى زيادة دخولهم من بيع التذاكر إلى حوالى ٥٠٪.**

كل ذلك على مدى السنوات الثلاثين الماضية، لتحقيق الشعار الذى من أجله ولدت وهو «إسرائيل جنة صناعة السينما» (!)

**** وفى فيلم «الأحمر الكبير» للمخرج الأمريكى «سامويل فولر» نكتشف أنه صور كاملا داخل إسرائيل عام ٧٩، حيث تدور قصته حول مظاهر**

والتواجد اليهودى فى كل مهرجان، مما يؤكد بالفعل أن هؤلاء الناس لا يلعبون، وأن التخطيط المنظم لاستغلال فن السينما قادر على «غسيل مخ العالم». فما أروع وأهدأ وأكمل وأبرأ حياة اليهود، بعيدا عن الترف والبذخ، بلا أحقاد، بلا كبش، بلا غيرة.. إلخ. تلك الحياة التى يصور الفيلم كيف يعيشها اليهود فى الحى الخاص بهم فى نيويورك، حتى يضطر الزعيم الروحى لاستقبال إحدى محققات الشرطة، واستضافتها فى بيته بملابسها القصيرة، ومكياجها الصارخ، وطريقة جلوسها المتبجحة، للتحقيق فى قضية مقتل إحدى المسنات، وهناك تقابل حياة مختلفة تحاول استيعابها بالتقرب من الابن الأكبر للزعيم، وممارسة أنوثتها عليه، لتفاجأ به بريئا، بلا تجارب، بلا علاقات نسائية.. ويستمر الفيلم فى قضيته، بينما تعلن هى كم انهيارها بتلك الحياة.

**** أما السؤال فهو: إذا كان اليهود كتبوا فيلما كهذا تمجيда لعنصريتهم، لماذا - إذن - يتورط مخرج كبير مثل «سيدنى لوميت» فى إخراجه؟ أليست هذ سطوة الصهيونية، التى تستطيع أن تعلن عن براءة اليهود، وفى الوقت نفسه تقنعه بضرورة لجوئهم للعنف والانتقام، مثلما يقول فيلم «جريمة قتل» (الذى أختير لافتتاح كان ٩٠) وسط دهشة كبرى لاختياره المتعمد، بينما هو فى حقيقته.. بقصته المفتعلة عن حدودية اضطهاد اليهود على يدى الزنوج الأمريكان (!!!) ليس سوى دعوة**

لبنان، ونشرات الأخبار تنقل جثث الشهداء الأبرياء، ولكنهم يملكون القدرة لكي يؤثروا في الرأي العام بأنهم أصحاب رسالة لبناء دولتهم وحمايتهم.. وعلى الجميع أن يصدقهم ويصدق لهم طويلا.

**** وهو ما حدث في مايو ٨٦..**
مهرجان كان السينمائي قبل وبعد عرض الفيلم الإسرائيلي «ريكوشيت» أو «ارتداد القذيفة» الذي كانت تستقبل الجمهور إليه فتاتان جميلتان للغاية، وبينهما صندوق برتقال، وكل برتقالة ملفوفة بورق شفاف مطبوع عليه اسم الفيلم الإسرائيلي الذي سيعرض، بينما تؤكد النشرات المصاحبة له أنه الفيلم الذي يتناول أخلاقيات الجيش الإسرائيلي، ومدى إنسانية جنوده وخفة دمهم وحيويتهم، والتزامهم بالقيم التي تنمهم من إيذاء المدنيين في «لبنان»، بينما يكاد أحدهم يصاب بحالة هستيرية عندما أصيب طفل بلغم قتله في الحال (!!!). ولكنها الدعاية الإسرائيلية التي افتتحت الفيلم بعبارة تؤكد أن إسرائيل دخلت لبنان لتستأصل جذور الإرهاب في مهمة محددة التوقيت، ولكنها فجأة وجدت نفسها طرفا في الحرب (!!!!!)

ويحكي الفيلم عن «جادي» الجندي بالجيش الإسرائيلي في لبنان، وصراعه المريع حول دوره كجندي عليه أن يقتحم منازل الإرهابيين الفلسطينيين المختبئين، وفي النهاية يقرر أن يقتحم منزل أحدهم بمفرده

التعذيب التي لاقاها اليهود من النازي.. كإفراغ التعذيب ومظاهر التدمير والتخريب والوحشية.. في الحرب العالمية الثانية، فيحاول القائد الأمريكي (الذي يقوم بدوره الممثل الكبير لى مارفن) إنقاذ طفل صغير بين الحياة والموت، لكنه يموت.. وينتهي الفيلم بقرار وقف إطلاق النار. ولا يمتاز هذا الفيلم - خاصة مشاهدته الأخيرة - بالدعوة لإدانة اضطهاد اليهود فقط. فرغم أن الأحداث تدور في تونس وصقلية وفرنسا وبلجيكا.. لكنها صورت كلها في إسرائيل! وهو ما ظلت تشير إليه نشرة الفيلم بتفاصيل استفزازية تؤكد امتلاك إسرائيل لجميع موارد المنطقة لمن يحب التصوير على أرضها.

**** ويرى «رؤف توفيق» أن الفضل يعود لمركز الفيلم الإسرائيلي في تطوير صناعة السينما الإسرائيلية، وعقد اتفاقات إنتاج مشترك مع العالم، ففي عام ٧٩.. صورت أمريكا فيلم «أشانتى» في إسرائيل، بطولة «ركس هاريسون ومايكل كيد وعمر الشريف (!) كما صورت شركة أفلام يونيفرسال مسلسلا عن اليهود، وكذلك فعلت ألمانيا.**

ولعلنا قرأنا عن فيلم (امرأة تدعى جولدا) الذي قامت بطولته الممثلة العالمية «أنجريد بيرجمان»، والذي صور بأكمله في إسرائيل أيضا، من إنتاج شركة «بارامونت» الأمريكية. الغريب أنه تم عرض هذا الفيلم في الوقت الذي هاجمت فيه إسرائيل

لحظات لدماء وجثث تتهاوى، بعدما أرسلوا قذائفهم للحوار، حيث يقول الفيلم إنها لغتهم.

وتأتينا النهاية بعودة الابتسامة للسفير.. حينما تطلبه مجموعة أخرى من الشباب الإسرائيلي بالسلام.. السلام!

(وهو ما يود أن يقوله الفيلم: إن إسرائيل بلد السلام هي المبادرة دائما به!) (١)

**** التكفير عن عقدة الذنب - إذن - والتمويل الصهيوني، ودعم الحكومة الإسرائيلية ورجال الأعمال في الخارج..** قد تكون أهم العوامل التي خلقت سوقا للفيلم الإسرائيلي، أما أبسط تفسير لإقبال الجمهور عليه، فيحتاج حقا إلى تعليل، بينما يرى البعض أن سر نجاح الدعاية والإعلام الإسرائيلي يعود لاستطلاعات الرأي والدراسات الدائمة، خاصة الدراسة والتحليل النفس لطبيعة جمهور كل منتدي، ليختار الفيلم المناسب للجمهور المناسب.

ويذكر الكاتب أن جميع الإحصاءات من صناعة السينما الإسرائيلية حددت عام ٦٧ كبداية لتلك النهضة السينمائية والتوسع في الإنتاج المشترك ليس فقط عن طريق «مركز الفيلم الإسرائيلي - الذي لعب بالفعل دورا مهما لتدعيم تلك الصناعة - فهناك أيضا المنتج الشهير «مناحم جولان» مؤسس شركة «كانون» السينمائية التي استطاعت لفت الأنظار إليها منذ نشأت في أوائل الثمانينيات.. حتى بدأت ديونها

ليجذب فرقته الخطر وغدر العرب، فيصاب بطلق نارى يجعله مستحقا لأن يكرم لشجاعته وبطولته.

**** أما المفاجأة كما يصفها الكاتب فهي ليست في ذلك الفيلم الدعائي الرخيص، بل في استقبال الجمهور الصافل له، وتصفيقه الطويل، وتعليقاته الساخرة جدا.**

**** وبحساسية قلme يصور لنا الكاتب فيلم «السفير»، الذي قام ببطولته كل من «روبرت ميتشوم» - روك هدسون - إيلين بريستين، إنتاج شركة كانون الإسرائيلية، وإخراج (ج. لي. تومبسون) الأمريكي. والذي مرض في سوق مهرجان كان عام ٨٤، بدعاية إعلامية شديدة، حيث يتعرض لمسألة التعايش السلمي بين إسرائيل وفلسطين، وبالطبع.. لا يقوم بتلك المحاولة إلا أمريكا، فيقوم السفير الأمريكي في إسرائيل (يلعب الدور روبرت ميتشوم) بهذه المحاولة. ويدور الفيلم بكل تفاصيله الكثيرة حول الإحباطات التي يجدها السفير لإيجاد ذلك التعايش، لعنف الإسرائيليين من جهة، ولغدر الفلسطينيين من جهة أخرى.**

ويصور الفيلم في إحدى لقطاته.. لحظات اجتماع السفير بالشباب الإسرائيلي في انتظار الفريق الفلسطيني لبحث المشكلة.

وتدور الكاميرا فوق وجوه هؤلاء الشباب اليهود، فنحب مرحهم وحيويتهم وتدفقهم بالشباب والامل.. الذي يحوله الغدر الفلسطيني في

تصوير الجندي الإسرائيلي وهو يسرق جثث شهداء حرب ٧٣ من المصريين والسوريين، ويستمر في «صراحته» عبر الفيلم، ليخبرنا بأن الجندي الإسرائيلي يعيش كالنسر - حقا - على أشلاء قصص البطولة الوهمية التي تؤكد لها «صناعة الموت» التي تقف خلف الحروب الإسرائيلية.

** أما المخرج «دانييل فايتسمان» فقدم أجراً أفلام تلك المجموعة بفيلمه «الخماسين» (مركز الفيلم الإسرائيلي منحه جائزة أحسن فيلم لعام ٨٢).. ويدور حول علاقة الود والصداقة التي نشأت بين شاب إسرائيلي يمتلك مزرعة يعمل فيها شاب فلسطيني بسعادة وقناعة، رغم سخريه جيرانه وأصحابه.

ولكن هذه الصداقة تتحول فجأة لعداء شديد، حينما يرفض الجيران العرب بيع قطعة أرض يملكونها للشباب الإسرائيلي الذي يريد توسيع مزرعته، لتزداد عداوة حينما يعلم الإسرائيلي بالعلاقة الغرامية التي نشأت بين أخته والفلسطيني.. فيقرر الانتقام، ويتمدد أن يطلق ثورا هائجا من مزرعته عليه، ليموت غارقا في دمايته بعدما نهش الثور جسده.

بينما تظفر السماء بغزارة وكأنها تنهي عاصفة خماسينية جامحة، لينتهي الفيلم، وينتهي معه الحلم بالتعايش السلمي بين اليهود والعرب. ** وهو ما أراد «رءوف توفيق» أن يقول لنا في كتابه الذي عبر بنا مسيرة ٢٠ عاما، نستطيع الآن من خلالها أن نتنبأ.. بمستقبل تلك العلاقة.

تتراكم، فانهارت تماما عام ٨٧، إلا أنها - بالفعل - استطاعت في تلك السنوات القليلة أن تملأ الدنيا بالعداوة والإعلام السينمائي، بما اشترته من شبكات دور العرض المختلفة.

ففي عام ٨٢ - على سبيل المثال - عقدت شراء ٢٠٠ دار عرض سينمائي بانجلترا، وفي عام ٨٤ عقدت شراء ٥٠ دار عرض في مدن هولندا، وفي ٨٦.. أعلنت الشركة أنها اشترت ١٢ من دور العرض في أمريكا، ٢٢ في ألمانيا، و٥٣ في إيطاليا.. و.. و..

وهكذا، عملت على تشغيل البطالة السينمائية في أوروبا، وبتفيس المنطق الذي سعت إليه تلك العقلية، وهو السيطرة على أشهر نجوم السينما العالمية سواء من المخرجين أو الممثلين.. منهم «شون كونرى» - شارلز برونسون - روبرت ميتشوم - أنتوني كوين - جون ترافولتا..

ومن المخرجين الكبار أمثال «زيغاديللي» الإيطالي - «التمان» الأمريكي - «رومان بولانسكي» الفرنسي.. وغيرهم.

وكله يعتمد على إسهام الأثرياء من كبار الشخصيات الأمريكية، وبعض القروض الميسرة من البنوك بتسهيلات عديدة ومن عدة بلدان كانجلترا وأمريكا وهولندا..

** وفي النهاية.. تنقل لنا المجموعة الأخيرة من الكتاب.. بعضا من أفلام المعارضة داخل إسرائيل، والتي يؤكد الكاتب أنها قليلة العدد في إسرائيل حقا، ولكنها قوية التأثير.

ففي فيلم «النسر» للمخرج الشاب «ياكي يوشا».. نجده لا يخجل من

قصة

"خيطة.. إبرة"

أشرف نصر

- ١ -

الحركة المتحركة تدفعني خلفها .. رقبتي يمينها ..
بشمالها قلبي الحالم بها .. نعب أسوار الصدر
إلى الأكمام .. مسرعة .. مشتاق .. بإتقان
تعمل ... مجهد أنا .. أدعوها للاسترخاء .. تقبل
بصعوبة.

تشمخ .. غبار الكسل يشملني .. أنفضه
بتكاسل .. دوامة التكرار تفرقني .. العرض ...
للهفة .. خيبة الأمل .. يتخطاني الاختيار دائماً ..
أطل من الكرة الضخمة بربقتي فقط .. تتقدم
وتشير ... إشارتها ثابتة .. كل شيء كالمعتاد ...
اختيار .. الجديد أنه أنا!

- ٣ -

- ٢ -

حكاية الاسترخاء لها طعم خاص .. الرغبة في
ضمها تزداد ..

.. الكلمات تتبعثر عند حاجتي لها .. أتقلب
من حكاية لأختها ..
.. فرغت من ليسانتي الانتظار الطويلة في
كلمات .. سعيي الوجد يعرّيد بداخلي .. أحاول

الفرحة تشملني .. وعورة الصعود تجبرني على
التشبث بها .. عند الصدر تنفتح فأدخل .. آثار
الرقدة اليومية تتجلى .. الثوب صعب المراس ...
في الحلم اليومي المشتعل بالحركة كنت ساكناً ..

تقبلها فتتمنع.. تأمرنى بالنهوض.

- ٥ -

أزوار:

على جوانب الشوب.. ترقد الأزوار عابسة..
خيالى الماجن بصور لى اللهو بها .. تحذرنى من
التوقف عندهم.. .. الأزوار ترقد جماعات.. لا
تهرح بوابات الشوب، الداخولن الخارجون يلقون
فضلاتهم على الأزوار.... يدهسونهم عابثين...
أقدم اعتذارى لهم.. قبل التسامر معهم ..
تأمرنى بالرحيل.. والكرة الضخمة تتقازم.

- ٤ -

أتردد.. "كفى" تنطلق منى.. العجب الممزوج
بالغيظ يقتلها .. قبل سؤالها أسألها "متى" ..
تطلق ضحكة تثير غضبى .. تنفلت دمة منى...
تمحنى قبله اشتبهها طويلاً.. الدموع التى
أفسدت القيلة تسألها...
... تحذبنى وتحجب...
(بعد الفراغ من الشوب..)

الدقائق المتبقية تتمدد أمامى.. أتعجلها
بإصرار.. خلایا عقلی تنطلق أسرع من جسدی ..
العسل المرهق يزيد ضراروتها .. وانكسارات
الثوب تزيد من صلابتى .. أحلام اللیالى تتماوج
أمامى.. لتتزوج فى حلم أرسم تفاصيله بدقة...
.. الذاكرة الفوضوية تدفع بانتظام بصورة
صديقى..

.. اتناساها.. تحذبنى كى نعتلى الجيب..
أتلمس الخطي.. كى لا أسقط .. الكرة محاول
المقاومة.. الدقائق المتبقية تطبل بقرب اللقاء ..
أنسى الجميع إلاها .. اللقاء المحدد تفاصيله
يتراعى عندما تشمخ على حافة الجيب...
عذابات الانتظار الطویل تقذفنى إليها .. أسها
.. تنقلت منى.. الكرة التى نفذت لا تمكنتى من
اللاحاق بها.. أختل ... أشتب بها.. تدفعنى...
.. فأهوى بجسوار صديقى فى الجيب
متكوماً.

لست للرجال الأحياء

هنري خلمس

وجوه لا ملامح لها، مذاق قهوتي الصباحية.

ليس جديداً، أن ازداد هدوءاً، في عالم يزداد صخباً، أن يطربني الصمت أكثر، في زمن - يحترف الثرثرة.

مازق هو، أن أكون عاشقة للتفلسف، والنساء حولي لا يعيشن إلا الرجال، وأن يستهويني العيش في ظل وحدتي، و"سنة الحياة" المتوارثة، العيش في ظل رجل.

مازق، أن أتجراً على كراهية الأطفال، وأحياً بين ناس يؤمنون أن الأطفال "أحباب الله".

ليس بالشيء الجديد، أن تباركني أنجم المساء، لأنني مازلت شائكة

ليس بالشيء الجديد، إحساسى أننى قريبة عن الدنيا، وأننى لا أنتمى إلى هؤلاء البشر، الذين يتكدسون في المكان، والزمان، والهواء. ليس بالشيء الجديد، أن تلتزمى تساؤلاتى عديمة الجدوى، لماذا يمنحني الوجود مساحة من الفراغ، والكون بأسره لا يسعني؟

لماذا في يوم من أيام الربيع، متقلب البهجة، تهتز الأرض، تنفخ عنها ركود الشتاء، ودون استئذاني، تلفظني إلى حياة، كلما تأملت، عجزت عن الاقتناع بها؟

ليس بالشيء الجديد، أن تعجب ستائر الزيف دفء تأملاتي، وأن تعكر

وأنا امرأة، وعرة الرغبات؟ لماذا يجذبك الحديث معي، وأنا الناطقة بلغة، لا يعرفها أحد؟ لماذا تلاحقني بعينيك، تطاردني بصوتك، وتحاصرني، بأيام تنتظروننا معا؟

شيء جديد اسمه "أنت".
"أنت" هامش الفوضى، الذي تتوق إليه أيامي المرتبة أكثر من احتياجي، أو احتمالي.

"أنت"، دعابة المرح، التي فقدتها مع جدتي الصارمة.

"أنت"، الرجل الوحيد، الذي عرفني، ولم يناقشني في تغيير نمط حياتي.
"أنت" الرجل الوحيد، الذي استهوته سباحتي ضد التيار، ويسعدني أن يشاركني خطر الموج.

"أنت" الوحيد، الذي لم يطلب مني، أن أصبغ خصلات شعري البيضاء.

"أنت" من بين كل الرجال، الوحيد الذي لم أتمرد عليه. أخذتك قضية بديهية، أكبر من كل ظنوني وشكوكي، واعتبرتك مثل الماء، والنار، والتراب، والهواء، من عناصر تشكل الحياة، في سرها الأول، وسحرها الأبدى.

كل شيء فيك طازج، ذو نضارة أسرة. كل شيء فيك يغريني، لكنني في وجه إعصارك صامدة.

أيها الرجل الجديد، الحادث في زمن قديم دعني وحال سبيلي. استحلفك بعرضات الود المسافرة بيننا، اتركني والدنيا التي أحملها، فوق أنفاسي.

أيها الرجل ذو الحساسية المرهقة، تفاصيل شجوني، لا تفسد حياتي، به الفرح المختبئ في عينيك.

أرجوك، تراجع قبل فوات الأوان، لاترسل لي كلمات الحب، وباقات

الملمس، برية اللون، جامحة العبير، وأن أعظم نشوتي، أن أبقى متفرجة، على رواية، لا تلائمني أدوارها.

ليس جديداً، شعوري بالفيضان، لأن الغد، لا يأتي بجديد تحت الشمس.

تعودت على حياتي، صادقت مشاعري المتكررة، وألفت هذا "الشذوذ"، الذي يمنحني إحساساً بأنني "طبيعية" ويجعلني مع تهاوي الأشياء، متوازنة، مطمئنة النفس.

لكن شيئاً ما، لست معتادة عليه، وليس بالأمر المتكرر، بدأ يربكني.

شيء قدر ما أتمناه، قدر ما أقاومه، شيء قدر ما أخافه، قدر ما يداعبني الحنين إليه.

شيء تماماً جديد، بعد أن فقدت الرضاء في انكسار النغم الرتيب.

شيء تماماً جديد .. كيف؟ وأنا جربت كل شيء في الحياة، ولم يعد هناك ما يمكنه أن يثير شهيتي للكشف، أو يبعث في روحي مجرد حب الفضول.

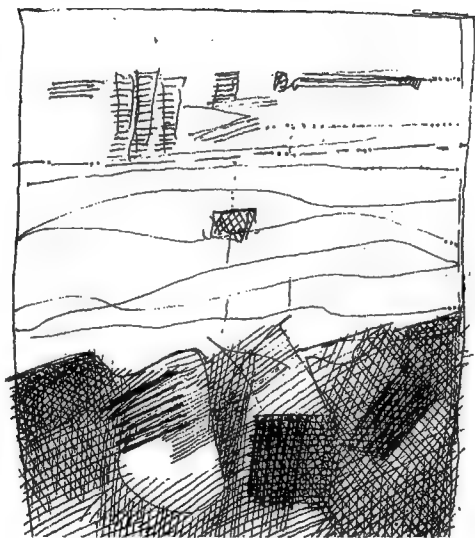
شيء تماماً جديد، دون توقع، ودون تمهيد، أدخلني إلى دهشة، كنت قد نسيت ارتعاشي بسحرها.

بعد أن أوصدت كل أبواب الرغبة، أزعجني إلى مغامرة الاستهواء، وحيرة الأشواق.

بعد أن طال اعتكافي بين أطراف الذكري، أخرجني إلى النور، والألوان، والغناء.

شيء جديد اسمه "أنت".
من أين جئتني؟ كيف اهتديت إلى قلعتي المهجورة؟

لماذا تريد الإشراق في سمائي الملبدة بعشق الوحدة؟ كيف ترغبتني،



كل واحد من فلاسفتي، بدسحاء يعطيني أحلى ما فيه، وأنبيل ما يكونه، ولا يأخذ مني شيئاً.

لم يفكر "سينوزا" أبداً أن يغازلني، لم يطلب "روسو" امتلاكى، بالزواج منى، لم يخطر علي بال "بودا"، أو "امرسن"، أن يمد سيرته فى الدنيا، ويأتى بدوريت على حساب طموحى، وجسدى، ولم ينشغل "أرسطو" لحظة بأن ينصب نفسه رقيباً، يقتحم دمي، وذكرىاتى، وغرفة نومى.

أبداً، لم ينزعج "أبيقور" لأنه ليس الوحيد، الذى يدق له قلبى.

فلاسفتى الذين أعشقهم، عطاء مطلق زاهد فى المقابل، حضور دائم التوهج، ثورة عارمة لا تخمد، هم قصة تناغم، اكتفيت بها، هم يملأون نصف الكأس الفنازع، هم مناعتى الوحيدة، ضد الجنون، أو الانتحار، أو الكآبة. الليلة، لقائى بك، سأصارك بكل شيء.

ذهبت إليه فى الموعد، يجلس أمامى، فى كامل أناقته، وعاطفته. أهدانى وردة، وأهتيامة، وكلمة حانية. وكانت هديتي، لحظة صمت، تتأمل عذوبة ملامحه، يستمع إلى حديثى، بكل كيانه، قلت كل شيء ورجوته الابتعاد.

قال إنه يريد الدخول فى منافسة، مع هؤلاء الملأتى، الذين يملأون حياتى، سألتنى أن أمثله، ففرصة لمواجهة هذا المتحدث العزيب. ذهبتى إصراره، وزادنى إعجاباً به، لكننى "مريضة"، وفى حالة استغناء. والاهم، أننى لست مهياة، للتأقلم مع عالم الرجال الأحياء.

الزهور، وشرائط الموسيقى التى تؤنس أمسياتى، وكتب الفلسفة التى أعشقها.

تراجع .. قبل أن ينهار آخر خيط فى مقاومتى.

لقائنا الليلة، لا بد أن أحسم الأمر ملك. لا بد أن أبصرك بالحقيقة، فانت لا تدري، إلى أى أرض ملغمة دخلت، ومن أى امرأة تنشذ الوصال.

امرأة أنا، لا نصيب لها، مع الرجال الأحياء.

كل الرجال الذين انسجمت معهم، وتلاقت روى مع أرواحهم، جميعاً من الموتى.

هم فلاسفتى، الذين يمنحوننى العزاء، فى تلك المسألة الساخرة، اسمها "الحياة".

هم فلاسفتى، الذين يأخذون بيدي المتعثرة، فى يرب معتم، إلى طاقة نور لا يخبو.

وأنا معهم، أسمر فوق حماقات العالم، أخلق بعيداً عن تفاهات الناس المرمية، أنظهر من أوهامي، وأشرب نخب ذاتى المقدسة.

كل واحد من فلاسفتى، فيه شيء من نفسي، وهم جميعاً بداخلى.

هؤلاء هم الرجال الوحيدون فى حياتى، لم أعرف معهم خيبة أمل، أو مرارة، أوندما.

لا أذكر مرة، أننى طلبت "سقراط" ولم أجده لم يحدث مرة، أنى وأعدت "زراشت"، وجاء متأخراً، أو أردت محاورة "أفلاطون"، وقال أنه مشغول. لم يحدث أننى اتفقت مع "شوبنهاور" على لقاء، وأخلف الميعاد، أبداً، لم يحدث، أن جاءنى "نيكارب"، أو "نيتشه"، متوعلك العاطفة، أو فاتر المزاج.

كلام مثقفين

مباحث الأزهر

صلاح عيسى

بمصادرة ١٥٦ منها، بنسبة ٢٥٪ لكان معنى هذا أنها تطالب، بمصادرة كتاب من كل أربعة كتب، وهو أمر لا دلالة له إلا إن الإدارة أخطأت في تطبيق المعايير التي وضعتها أو أن تلك المعايير تفتقد لرحابة العقل التي يفترض أن يتم التعامل بها مع البحوث الدينية!

والحقيقة أن قيام إدارة البحوث بالأزهر بفحص الكتب الدينية واقتراح مصادرتها، هو تزيد لا طائل من ورائه إلا الإساءة للأزهر، وهو بالأساس مؤسسة للتعليم والبحث والدعوة والإرشاد، لا يليق به أن يقوم بدور شرطة المطبوعات التي يعطيها القانون حق المطالبة بمصادرة الكتب التي تحمل إساءة للاديان.

أما المهم، فهو أن قانون الأزهر، ولائحته التنفيذية لا يعطيان مجمع البحوث الإسلامية، سلطة اقتراح مصادرة الكتب وكل ما يدخل في اختصاصه - فيما يتعلق بالنشر - هو أن يتتبع كل ما ينشر عن الإسلام والتراث الإسلامي من بحوث ودراسات الأجانب للانتفاع بما فيها من رأى صحيح أو مواجهتها بالتصحيح والرد...

وهو ما يؤكد أن القانون ينظر إليه باعتباره هيئة علمية للبحث والدراسة وليس هيئة شرعية للمباحث والمصادرة، تنافس وزارة الداخلية، وتطلب مصادرة ١٩٢ كتابا دفعة واحدة، وهو عدد يتجاوز كل ما صودر من كتب منذ عرفت مصر المطبعة!

طالب مجمع البحوث الإسلامية في الأزهر، بمصادرة ١٩٢ كتابا تتناول أموراً دينية، من أبرزها كتابان للأستاذ خليل عبد الكريم هما مجتمع يثرب وشدو الربابة بأحوال الصحابة وثالث للدكتور أحمد صبحي منصور هو "الحسبة بين القرآن والتراث"...

وقال "الشيخ عبد المعطي الجزار" - الأمين العام للمجمع، والمشرف على إدارة البحوث والنشر - أنه طالب الجهات الأمنية المصرية بمصادرة هذه الكتب نهائياً، وأن المجمع مستعد لمواجهة أصحابها أمام القضاء.

ولأن العدد كبير جداً، فلا بد وأن نتعامل بتحفظ مع قول فضيلة الشيخ الجزار، بأن مؤلفيها قد خالفوا المعايير التي وضعها المجمع للسماح بنشر الكتب إذ الأخذ بهذا الحكم يعنى أن كل هذه الكتب، التي يصل عددها إلى مائتي كتاب، تتضمن أفكاراً مخالفة للعقيدة الإسلامية، ولما جاء في القرآن والسنة ويتعارض مع ما أجمع عليه علماء المسلمين وأخطاء في آيات القرآن الكريم أو تجاوزاً في تفسيرها!

فإذا أضفنا إلى ذلك، ما ينسبه المجمع إلى الكتب الثلاثة التي تنصدر القاشمة من أنها تحتوى على افتراءات خطيرة على الرسول والصحابة وزوجاتهم، وتهجماً على الأحاديث النبوية؛ فإذا علمنا أن مجموع الكتب التي فحصتها إدارة البحوث والنشر يصل إلى ٤٥٨ كتاباً، أوصت



برنولد بريخت